المكتبة الثقافية
١١٤

الشعر بين الجمود والتطور

الأستاذ العوضي الوكيل

أول أغسطس ١٩٦٤

المكتبة الثقافية
١١٤

الشعر بين الجمود والتطور

الأستاذ العوضي الوكيل

اول آغسطس ١٩٦٤

توزيع



١٨ شارع سوق التوفيقية بالقاهرة

ت ٥٥٠٣٢ — ٧٧٧٤١

مقدمة

على الباخرة العربية الأنيقة عايدة ٣ ، وفوق عباب البحر الأحمر أكتب هذا الكتيب وهى صدفة لطيفة أن يؤلف كتاب على بحر ، وهو عن الشعر بين التزام البحور وتركها ثم يؤلف ونحن على مقربة من الجزيرة العربية التى ارتفع فى اجوائها أول صوت هتف بالشعر العربى منذ عدة قرون .

والحق أن سير الباخرة بين العجلة والبطء وبين الميل والاعتدال قد صور لى ،من حيث كنت ألاحظ أو لا ألاحظ ، تنوع بحور الشعر العربى بين سرعة الموسيقى وبطئها وطولها وانبساطها أو قصرها وإيجازها .

وقد راودت نفسى فكرة هذا الكتيب منذ مدة وكانت تصرفنى عنه صوارف شتى وتدافعنى دونه شواغل العمل ، ومطالب الرزق ، حتى أذن الله لى برحلة بحرية على الباخرة عايدة ، صحبتنى فيها الكتب والمجلات والمراجع التى استطعت أن

أحملها فتمكنت من إنفاذ غرضى فى التاليف والكتابة وأن أمضى فيما كنت أفكر فيه .

وموضوع هذا الكتيب دراسة موجزة ـ ما أمكن الإيجاز ـ لوجهة نظر أصحاب الاتجاه العمودى فى الشعر ، وأولئك الذين اعتزلوا العمود ، فى عرض ليس فيه تحيف ولا ميل ، ولا تفضيل لرأى على رأى من غير موجب لهذا التفضيل .

وقد اخترنا فى هذا المقام الرأى الذى يمثله أصحاب مدرسة الديوان العقاد وشكرى والمازنى ، ومن والاهم ، وإن كانت هناك مدارس ومذاهب أخرى تدعو إلى رعاية الوزن والقافية وتتشبث بهما ، لأن رأيهم لم ينازعهم فيه أحد ممن سبقهم أو تلاهم من أصحاب الرأى فى الشعر عدا أصحاب الجديد الذين تشعبت آراؤهم أودية ، فمن داع إلى الحرية مطاق الحرية ، فلا وزن ولا قافية ، ومن داع إلى الوقوف فى عدوة الطريق ، وفى الأعراف بين المتمسكين بموسيقى الوزن والقافية والقائلين بتركهما على الإطلاق .

وقد سهل على المهمة أن وجدت صحفا تفتح صدورها لأصحاب الجديد وتنشر فى احتفاء نتاج قرائحهم وتكاد توصدها عما دون ذلك من أفانين الشعر فاستظهرت ما فيها من قصائد وبحوث

ودراسات وكانت هذه الصحف — فى الحق — عونا لى على استجلاء صورة صحيحة للشعر من وجهة نظر أصحاب الجديد .

ولا جدال فى أن دراسة رأى القائلين بالتزام وزن الشعر وقافيته يكملها دراسة مبادئ من العروض والقوافى ، وقد قمت بما فرضه على البحث من ذلك مختصرا موجزا ، مبتعدا كل البعد عما لا يتصل بالموضوع من مباحث العروض والقافية .

والله الموفق ؟

العوضى الوكيل

راس بناس البحر الأحمر
فى ١٥ ديسمبر ١٩٦٣

مفهوم الشعر

ما الشعر . . ؟

أهو الكلام الموزون المقفى . . ؟

كلا ، فهذا تعريف غير مانع كما يقول المناطقة لأنه يدخل في الشعر ما ليس منه ، كالكلام الذى لا يتضمن معنى على الاطلاق مع اتزانه وتقفيته ، وكالكلام الذى يكون موزونا ومقفى ويتضمن قواعدا وأصولا سبكت فى الوزن لضبطها وتسهيل حفظها كألفية ابن مالك وما جرى مجراها .

وهو تعريف فى رأى آخرين ، غير جامع لأنه لا يدخل الشعر الحر المطلق من قيود الأوزان والقوافى .

والحق أن هذا مفهوم عروضى للشعر لأنه يتناول جانب الشكل ولا يتحدث عن المضمون ، مع أن المضمون هو روح الشعر ، وأهم جانب من جوانبه .

على أن هذا التعريف — مهما يكن شأنه — يلفت النظر إلى ركن يراه جمهور كبير من الأدباء وعلماء الأدب ضروريا ولازما للشعر ، هو ركن الموسيقى التى تتمثل فى الأوزان من

ناحية وفى القوافى من ناحية أخرى ، فهو بهذه المثابة جزء من التعريف الصحيح للشعر عند هؤلاء .

ولا خلاف على أن الشعر لون من الأدب يتصل بالعاطفة والشعور والخيال أكثر من اتصاله بالعقل والتفكير .

وقد جاء القرن العشرون والشعر العربى رهن بالتقليد الذى ران على ألفاظه ومعانيه ، تقليد القدامى والتزام طرائقهم وأساليبهم وحتى ألفاظهم ومعانيهم ، فكان الشاعر قبل نحو خمسين سنة أو تزيد لا يعد شاعراً إلا إذا اتخذ لنفسه سبيلا من سبل القدماء ، ثم سار فيها بالمعارضة أحيانا والاحتذاء أحيانا ، أو بالتشطير والتخميس وما شابههما ، حتى أوشكت أن تتجمد قوالب القول وتقف أنماط الأساليب عند الحد الذى أوقفها عنده عمالقة الشعر على مدار خمسة عشر قرنا من الزمان أو تزيد .

ومن جناية ذلك على الشعر أن ركدت المعانى والأفكار فلا سبيل إلى خلق أو ابتكار أو تجديد ، وجرى الشعر فى مدار المدح والرثاء والتهانى والإخوانيات ، ولا يعنى هذا أن معالم الشعر الصحيح قد انطمست منذ العصر العباسى فلا نور ولا ومضة تدل على نور ، ففى ظلمات تلك العصور ، ظهرت نجوم متألقة صادقة الحس والتعبير بالقدر الذى سمحت به ظروف عصرها

وظل الحال على ذلك حتى رد البارودى إلى الشعر بعض شبابه ، وسرت فيه أصداء الفحولة والجزالة العباسية ، ثم قامت مدرسة الديوان فى العقد الأول من هذا القرن ، ومثّلها الأستاذ عباس محمود العقاد ، وصاحباه عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى .

وقال الناس عن تلك المدرسة إنها دعت إلى مذهب جديد فى الشعر بينما هى لم تدع إلا إلى تصحيح مقاييسه ، لبيان صحيحه من زيفه ولم تهدر القديم كله ولا دعت إلى إلغائه وطرحه من ديوان الشعر العربى ولكنها حددت مفهوما للشعر ثم أخذت فى تطبيقه على قديم الشعر وحديثه على السواء وجاءت دواوين زعماء تلك المدرسة مصداقا لدعوتهم ونماذج عملية لما نادوا به ، وتطبيقا لما قرروه من النظريات ، وقد اتخذ الشعر لديهم مفهوما واضحا محددا ، سواء فى شكله أو مضمونه ، وسمى الناس كل معتنق لهذا المذهب مجدداً بعد أن سموا المذهب نفسه « التجديد » .

وقامت بين الديوانيين وغيرهم معارك اتسمت بالعنف أحيانا وباللين أحيانا أخرى حتى أوشك الأمر أن يستقر لدعوتهم بعد أن انصرم نحو الثلث من هذا القرن .

وظل الأمر على هذه الحال حتى قامت دعوة أخرى خلال

الحرب العالمية الأخيرة وبعدها ، وكان أن دعت إلى تغيير أساسى فى الشعر ، شكله ومضمونه وسمى الشعر الذى صيغ استجابة لهذه الدعوة بالشعر « الجديد » ولزمت أصحابه تسمية « أصحاب الجديد » تمييزا لهم عن المجددين من أصحاب مدرسة الديوان ومريديها . وقام بين المذهبين — التجديد والجديد — صراع اشتد حينا وخف أحيانا ، وقنع البقايا من أصحاب المذهب الأقدم وهو مذهب ما قبل مدرسة الديوان بالانضمام إلى رأى مدرسة الديوان فى الصراع ، لأن ظاهره يدور حول الشكل الشعرى بين التزام عمود الشعر والانصراف عنه ، مع أن لهذا الخلاف جوانب أخرى أعمق وأبعد مدى من هذا الخلاف الشكلى ، ومن المفيد فى هذا البحث الموجز أن نعرض رأى كل من الجانبين فى حقيقة الشعر ومفهومه ورعاية قواعد الوزن والقافية فيه .

مفهوم الشعر عند أصحاب مدرسة الديوان :

فى العشرينات من هذا القرن اكتمل عقد الثالوث الأدبى الذى ضم العقادوشكرى والمازنى وقبلئذ كان العقاد يهاجم الجمود فى الشعر فى يوميات أشار الأستاذ المازنى فى بعض مقالاته إليها وصدر ديوان شكرى الأول فى العقد الأول من القرن ملتزما

المنهج الذى دعا إليه العقاد ، منضما إلى العقاد فى الدعوة إليه .
ولحق المازنى بهذا الركب الأدبى الزاحف ، وأنشأ ثلاثتهم يكتبون مقالات وينظمون أشعاراً ، ويحددون بهذه وتلك مفاهيم للشعر لم يكن يعرفها الناس حينئذ ، ثم جمعوا أنفسهم وأصدروا فى أوائل سنة ١٩٢١ كتابا فى النقد اسمه « الديوان » الذى صار علما تنسب مدرستهم اليه .

ومن حق الباحث ألا يقصر بحثه على مقالاتهم وكتبهم النثرية ، فإن أشعارهم كانت — كما قلنا آنفا — بمثابة التطبيق العملى لدعوتهم وفيما يلى نورد بعض ما قالوه فى تعريف الشعر والحديث عن مفهومه .

يقول العقاد :

«إن من أراد أن يحصر الشعر فى تعريف محدود لكن أراد أن يحصر الحياة نفسها فى تعريف محدود ، فالشاعر لا ينبغى أن يتقيد إلا بمطلب واحد ، يطوى فيه جميع المطالب وهو «التعبير الجميل عن الشعور الصادق» وكل ما دخل فى هذا الباب — باب التعبير الجميل عن الشعور الصادق — فهو شعر وإن كان مديحاً أو هجاء أو وصفاً للإبل والأطلال ، وكل ما خرج

عن هذا الباب فليس بشعر وإن كان قصة أو وصف طبيعة أو مخترع حديث ».

ويقول العقاد أيضاً :

« كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ، ونتخلله بوعينا ونبث فيه هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ، لأنه حياة وموضوع للحياة ».

ويقول المازنى :

«الشعر فى أصله فن ذاتى يحاول الشاعر أن يرضى نفسه به ، إن مادة الشعر لا تفنى ولا تذهب لأنه ليس شيئاً محدداً معلوماً :

ولكنه صوب العقول إذا انجلت سحائب منه أعقبت بسحائب[1]

وما الشعر إلا معان لا يزال الانسان ينشئها فى نفسه ، ويصرفها فى فكره ويناجى بها قلبه ، ويراجع بها عقله ، والمعانى لها فى كل ساعة تجديد.

ويقول عبد الرحمن شكرى :

« ليس الشاعر الكبير من يعنى بصغيرات الأمور ، ولكنه الذى يحلق فوق ذلك اليوم الذى يعيش فيه ثم ينظر فى أعماق الزمن آخذا بأطراف ما مضى وما يستقبل فيجىء شعره أبدياً

---

(١) هذا البيت لأبى تمام .

مثل نظرته ، وهو الذى يلج إلى صميم النفس فينزع عنها غطاءها وهو الذى إذا قذف بأشعاره فى حلق الأبد ساغها ، فعيب شعرائنا جهلهم جلالة وظيفة الشاعر . لقد كان بالأمس نديم الملوك وحلية فى بيوت الأمراء ولكنه اليوم رسول الطبيعة ترسله مزوداً بالنغمات كى يصقل بها النفوس ويحركها ويزيدها نوراً وناراً ، فمظم الشاعر فى عظم احساسه بالحياة وفى صدق السريرة الذى هو سبب إحساسه بالحياه » .

ولقد نظم أصحاب مدرسة الديوان أشعارهم فى القوالب الموسيقية التى نظم بها العرب أشعارهم مع تصرفات لا تخرج بالشعر عن عمود الخليل ، واستعملوا التفاعيل استعمالات استحدثوها ولكنها مع ذلك بقيت ذات كيان موسيقى يتصل بالأوزان العربية المألوفة .

وفيما يتعلق بالقافية حاول أحدهم وهو عبد الرحمن شكرى عدم التقيد بها وفعل ذلك فى فترة محددة من حياته ، ثم عدل عن ذلك فيما بعد ، وسار سيرة صاحبيه فى التقفية .

وخلاصة رأيهم فى المضمون أن الشعر يتصل بنفس الشاعر اتصالا وثيقاً ومن ثم وجب أن يكون صورة صحيحة لما وأن

يكون الشعر دائماً ابن تجربة ذاتية أصلية ونابعا من قلب الشاعر وعمق عاطفته .

ولست ممن يغرمون بالتقسيمات فأفرد لشعراء المهجر رأياً في التجديد وأثبت ما قاله « ميخائيل نعيمه » في الغربال ، فإن هذا الرأى هو بعينه ما رأته مدرسة الديوان ، أو قل إنه صداها طار إلى أمريكا ، فهو يدعو إلى أن يكون الشعر تعبيراً صادقاً عن نفس قائله ، مفصحاً عما ينتابها من رجاء ويأس ، وفوز وفشل ، ويقين وشك وحب وكراهية ، وحزن وفرح ولذة وألم ، واستقرار وقلق وكل ما يتصل بذلك من انفعال وتأثر .

وفيما يراه المجددون في الشعر العربي شرقي الأطلنطي وغربيه أن على الشاعر أن يعبر بصدق عن نفسه مستبطناً لها ، باحثا منقبا عما فيها في صورة جميلة ، والطبيعة — بعد — من وكدها أن تعمم الخاص ، ذلك الخاص الذي هو خاص على معنى اتصاله بذات صاحبه ، وهو خليق أن يصبح عاما ، لأنه يتصل بصاحبه كإنسان عناصر الإنسانية فيه تلتقي بعناصر الإنسانية في بني آدم أجمعين .

ولست أريد هنا أن أحشر مطران في تحديد الموقف بين القديم والجديد ولا في تحديد فضل السبق بآراء التجديد فمن الحق أن نذكر أن مطران قد جدد بالفعل في شعره ، وأنه

التفت إلى مزية الصدق التى نادى بها أصحاب مدرسة الديوان ، ولكن التفاته لم يكن التفات ناقد أو صاحب رأى ، وإنما كان التفات شاعر قوى الوهبة . شانه فى ذلك شأن المتنبى مثلا الذى لا يقال إنه صاحب رأى فى الشعر ، وإنما يقال إنه شاعر عظيم اتجهت موهبته إلى التجديد وأنه ترك سمات بارزة فى الشعر العربى .

إنه لاجتراء على التاريخ — أى اجتراء — أن تقول إن مطران قد سبق أصحاب مدرسة الديوان فى الدعوة إلى الاتجاه الجديد فى الشعر العربى ، لمجرد أن له قصائد تعتبر نماذج لما تدعو اليه هذه المدرسة ، وأن هذه النماذج سبقت دعوة هؤلاء ببضع سنوات .

إن ديوان مطران نفسه شاهد عدل على أن مطران لم يكن متملئا بتلك الروح كل التملؤ ، ففيه قصائد كثيرة من المنهج القديم ، تكاد تقفر من العاطفة وفيه أمداح كثيرة لم يكن الباعث عليها كلها الحب والتقدير والرغبة فى إبراز المحامد والمزايا وفيه شعر مناسبات صغيرة لا يمكن أن ترقى إلى المستوى الذى تحدث عنه المجددون من أصحاب مدرسة الديوان .

وليس يخفى أن مطران نشا فى جو مكنه من الاتصال

بالثقافة الفرنسية ومعرفة نواحي الجمال والفن في شعر الكبار من شعرائها ، وهو مع هذا لم يستطع إلا أن يقدم بضع قصائد في ديوان كبير ،ذلك بخلاف أصحاب مدرسة الديوان الذين دعوا إلى المنهج الجديد ، وجاءت دواوينهم كلها مصداقا لهذا المنهج وصورة صحيحة له .

ولقد نشأ أصحاب مدرسة الديوان في مصر ، ولم يبرحوها إلى غيرها — باستثناء أحدهم وهو عبدالرحمن شكري الذي قضى في انجلترا عدة سنوات — ولم تعرض الثقافة الأجنبية نفسها عليهم عرضا كما فعلت مع مطران ولكنهم كانوا أصحاب كفاح ودأب وقراءة موصولة ، واستيعاب وفهم .

ولم تتحدد ملامح مدرسة أبولو بصورة تدعو إلى أن ندعوها مدرسة وأن نذكرها مقرونة بمذهب بعينه ، فلقد جمعت مجلدات تلك المجلة أشعاراً لناس تختلف أمزجتهم الشعرية كل الاختلاف، لقد ضمت شعراً لأحمد زكي أبي شادي وهو شاعر يقف وحده بلا مذهب شعري يدل عليه ،بالرغم من أنه نظم أو كتب عشرات من الدواوين الشعرية فهو تارة شاعر قديم مغرق في القدم ، وتارة مبتكر تستهوي عقله الفكرة فيسارع إلى نظمها شعراً .

ونشرت المجلة لمحمود غنيم وهو شاعر فحل ينتسب لمدرسة

شوقى وحافظ إبراهيم ونشرت لمحمد عبدالغنى حسن وهو شوقى الديباجة والمعانى ونشرت كذلك لمحمود حسن اسماعيل وهو شاعر مجدد ذو اتجاه واضح فى التجديد ،وكذلك نشرت لأحمد مخيمر وهو من تلاميذ مدرسة الديوان ومن أشد دعاتها حماسة وإن كان قد اتجه أخيراًإلى نظم الشعر بأسلوب أصحاب الجديد .

لذلك يكون من لغو القول أن نحدد مذهبا أو اتجاها ثم نضيفه إلى مدرسة أبولو ، ولو أتيح لأحد المولعين بالإحصاءات أن يحصى لنا الشعراء الذين حفلت بهم صفحاتها ، ومذاهبهم الأدبية ، لرأى أنها مجلة نشرت لكل مذهب واحتفلت بكل اتجاه ولم تفضل مذهبا على مذهب أو اتجاها على اتجاه .

على أن الخطأ الذى ورد فيما كتبه بعض النقاد من أن مدرسة أبولو — المجلة أو الجمعية — مطرانية الاتجاه جاء من سبيلين :

الأول : أن أحمد زكى أبو شادي الذى اقترنت مجلة أبولو وجمعية أبولو باسمه قد أعلن اعترافه بأنه من تلاميذ مطران .

ونحن نعلم أن الاعتراف حجة على المعترف فى دواوين المحاكم، لا فى دواوين وأواوين القصيد ، وبين الشاعرين — مطران وأبى شادى — مدى بعيد لا يمكن أن يزيله مثل هذا الاعتراف الذى يراد به أن يكرم المعترف نفسه لا أن يسجل للتاريخ رأياً يجب أن يسجل .

والثانى : أن مطران كان رئيسا لجمعية أبولو .

وكانت تلك الرئاسة بالانتخاب الذى روعى فيه أن يختار الرئيس من مشهورى الشعراء ومن ذوى المكانة والوقار ، ولم يكن هذا الانتخاب ـ ولا يجوز أن يكون ـ دلالة على أن الجماعة كانت تعتنق المذهب المطرانى فى الشعر ، وهب أن هذا الانتخاب كان إقراراً بهذه المطرانية فانه لا يصلح إثباتا لحقيقة فنية كما أسلفنا .

ويبقى بعد ذلك أن نقول : إن الأعضاء الذين انتخبوا مطران رئيسا لجمعية أبولو كانوا من ذوى المواهب الواضحة التى لا يلتبس فهمها ولا تتصل بمذهب مطران .

ومع ذلك ، لنفرض أن هناك مدرسة شعرية اسمها مدرسة أبولو وأنها كانت ذات اتجاه فنى واضح يدعو إلى الصدق والوجدان ، فهل يعنى ذلك أن الديوانيين لم يكونوا ذوى تأثير فى خلق هذا الاتجاه الذى آفتوا العشرينات والثلاثينات من هذا القرن فى الدعوة إليه حتى قامت مجلة أبولو وجمعية أبولو ؟

ونحب فى هذا المقام أن نقرر أن مجلة أبولو قد خدمت الشعر العربى فى فترة قيامها ، وأنها أخذت بيد كثير من ناشئة الشعراء وسلطت عليهم أضواء الشهرة .

وقد قلنا فى مستهل هذا الفصل إن مدرسة الديوان احترمت أوزان الشعر احتراما كاملا ، وإن تكن قد تصرفت فيها بعض التصرفات التى لم تفقد الشعر موسيقيته ، ولكنها حاولت أن تخرج على قواعد القافية فنظم بعض شعرائها الشعر مرسلا بلا قافية ومن أمثلة ذلك قصائد شكرى :

كلمات العواطف ص ٨٥ من الديوان المطبوع حديثا
والجَنّةِ الخراب ص ٢٠٠
وعتاب الملك حجر ص ٢٠١
وواقعة أبى قير ص ٢٠٣
ونابليون والساحر ص ٢٠٥

وكل هذه القصائد وردت فى الجزء الثانى من ديوان شكرى، وخلت أو كادت منها بقية دواوينه .

وقد نستطيع أن نذكر بعض هذه القصائد فيما سيلى من فصول هذا الكتيب .

وهنا أحب أن ألفت النظر إلى شيئين :

الأول : أن شكرى هو الوحيد بين زميليه الذى كتب الشعر المرسل ذا القوافى المتعددة ، وأن صاحبيه لم ينهجا نهجه ، والمازنى كذلك تصرف فى القافية فقالها مزدوجة كقصيدة ثورة

النفس (ص٤٢ من ديوان المـازنى) وقد قالها ردا على قصيدة لشكرى بهذا العنوان نفسه ، وهى مزدوجة القافية أيضا .

وللمازنى قصيدة عنوانها « إلى صديق » — ص ٨٩ من ديوانه — وهى فى ستة أبيات : البيت الأول بائى الروى ، والثانى همزى ، والثالث بائى والرابع همزى ، والخـامس والسادس ينتهيان بالـكاف .

ويقول العقاد فى مقدمة ديوان المازنى .

« ولقد رأى القراء بالأمس فى ديوان شكرى مثالا من القوافى المرسلة والمزدوجة والمتقابلة وهم يقرأون اليوم فى ديوان المازنى مثالا من القافيتين المزدوجة والمتقابلة ولا نقول إن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل القوافى والأوزان وتنقيحها ولـكننا نعده بمثابة تهيىء المـكان لاستقبال المذهب الجديد ، إذ ليس بين الشعر العربى وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل ، فاذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد وانفرج مجال القول ، بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل ولا تطول نفرة الآذان من هذه القوافى لا سيما فى الشعر الذى يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان » .

« ولما كانت العرب تنكر القافية المرسلة فقد كان شعراؤهم يتساهلون فى التزام القافية كما فى قول الشاعر :

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك
بملك يدى أن الكفاء قليل
رأى من رفيقيه جفاء وغلظة
إذا قام يبتاع القلوص ذميم
فقال أقلاّ واتركا الرحل إننى
بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشرى رحله قال قائل
لمن جمل رخو الملاط نجيب

وكقول الآخر :

جارية من ضبة ابن أد   كأنها فى درعها المنحط

وبعض هذه القوافى كما تراها قريبة مخارج الروى ، وبعضها تتباعد مخارجه ولكنهم كانوا على حالة من البداوة لا تسمح لغير الشاعر الغنائى[1] بالظهور والانتشار وكانوا لا يعانون مشقة فى صوغ هذه الأشعار فى قوالبهم فلم يلجأوا إلى إطلاق القافية

(١) المقصود بالشعر الغنائى هنا ما يسميه الأفرنج « Lurique »
ولا يلزم من التسمية ان يغنى ،

ولا سيما فى شعر يعتمد فى تأثيره على زنته الموسيقية وجاء العروضيون فعدوا ذلك عيباً وسموه تارة بالاكفاء وتارة بالإجارة أو الإجازة[1] لقلة ما وجدوا منه فى شعر العرب ، فلما انتقلت العربية إلى أيدى أقوام سلائقهم وحالهم أميل إلى ضروب الشعر الأخرى ، اعتسروا القوافى على أداء أغراضهم ولم تشعر آذانهم بهذا الذى عده العروضيون عيبا فى القافية فاحتملت لغتهم المحرفة وقوافيهم المتقاربة ، مالم تحتمله أوزان الجاهلية وقوافيها

على أن مراعاة القافية والنغمة الموسيقية فى غير الشعر المعروف عند الإفرنج بشعر الغناء فضول وتقيد لا فائدة منه ، ولابد أن ينقسم الشعر إلى أقسام يكون فى بعضها أكثر من الموسيقى ومن بقايا الموسيقى الأولى فى الشعر هذه القيود اللفظية ، وقد ذهب سبنسر فى مقاله عن الرقى إلى أن الشعر والموسيقى والرقص كانت كلها أصلا واحدا ثم انشق كل منها فنا على حدته ومن قوله فى ذلك : أن الروى فى الكلام والروى فى الصوت ، والروى فى الحركة كانت فى مبدئها أجزاء من شىء واحد ، ثم انشعبت واستقلت بعد توالى الزمن ، ولا تزال ثلاثتها مرتبطة عند بعض القبائل الوحشية فالرقص عند المتوحشين يصحبه

(١) سنأتى على شىء من تفصيل ذلك فى فصل خاص من هذا الكتيب

دائما غنده من نغم واحد وتصفيق بالأيدى وقرع على الطبول ، فهناك حركات موزونة وكلمات موزونة وأنغام موزونة .
وفى الكتب العبرية أنهم كانوا يرتلون القصيدة التى نظمها موسى بعد قهر المصريين وهم يرقصون على نقر الدفوف وكان الإسرائيليون يرقصون ويتغنون بالشعر فى وقت معا عند الاحتفال بالعجل الذهبى .

على أن الشعر وان لم ينفصل بعد عن الموسيقى إلا أنهما قد انفصل كلاهما عن الرقص فقد كانت قصائد الإغريق الدينية القديمة ترتل ولا تتلى تلاوة وكان الترتيل مقرونا برقص السامعين[1] فلما انقسم الشعر أخيراً إلى شعر غنائى وشعر قصصى وأصبحوا يتلون الشعر القصصى ولا يرتلون إلا الشعر الغنائى ولد الشعر المحض وأصبح فنا مستقلا .

ونحن لا نريد أن نفصل الشعر عن النغمة الموسيقية بتاتا ولكننا نريد أن يكون نصيب الشعر المحض فى غير شعر الغناء

(١) شبيه بهذا ما يحدث فى حلقات الذكر عندنا فى القرى المصرية إذ يقف المنشد — وهذا هو اسمه فى اصطلاحهم — ويبدأ فى الترتيل والإنشاد ببطء ومعه أجسام الذاكرين تهتز ثم لا يلبث أن يسرع فى الإنشاد والترتيل رويدا رويدا فتسرع معه حركات الذاكرين وقرب ختام الدور يبطىء رويداً رويدا ومعه أجسام الذاكرين .

أكبر من نصيب النغم وأن تبقى دقة الرجل — ونعنى بها القافية — فى الشعر الذى كانوا يدقون الأرض بأرجلهم عند إنشاده أى شعر النزوات النفسية والعواطف المهتاجة » انتهى كلام الأستاذ العقاد .

الأمر الثانى الذى يجب أن نلفت النظر إليه أن القافية المرسلة وجدت فى فترة واحدة — أو تكاد — لدى شعراء مدرسة الديوان ثم انصرفوا عنها فلم توجد بعد ذلك فى دواوينهم وأن العقاد قال لشكرى حينما أسمعه قصائده المرسلات « انصرف عن هذا ، فقد سمعته مجاملة لك لا استجادة له[1] » .

ولا تناقض بين ما كتبه العقاد من قبل ، وهذا القول ، فان ما سمعه من شكرى لم يكن إلا شعر عاطفة يجب أن يكون نصيب الموسيقى منه كبيراً وأن تبقى فيه دقة الرجل — ويعنون بها القافية .

وعلى ذلك فإن التصرف فى البحور الشعرية مع التزام الحدود الموسيقية هو مذهب مدرسة الديوان اتبعته لتوسيع النطاق الموسيقى للبحور التقليدية ، توسيعا لاتنكره تلك

---

(١) روى العقاد ذلك بنفسه فى ندوته الأسبوعية بداره فى يوم الجمعة ٧ / ١٢ / ١٩٦٣ .

البحور ولا تتجافى عنه آذان السامعين وأذواقهم .

ومن أمثلة ذلك فى ديوان المازنى قصيدته « أين أمك — محاورة مع ابنى محمد » ص ٢٤٨ من ديوان المازنى وفيها يقول :

لم أكله ولكن نظرتى
سألته : أين أمك ؟
أين أمك

—

وهو يهذى لى على عادته
مذ تولت كل يوم
كل يوم

—

فانثنى يبسط من وجهى الغضون
ولعمرى كيف ذاك
كيف ذاك

—

قلت لما مسحت وجهى يداه
أترى تملك حيله
أى حيله

قال ما تعني بذا يا أبتاه

قلت : لا شيء أردته

ولمته !

فهذا شعر من بحر الرمل ، ثلاث تفعيلات فى السطر الأول ثم تفعيلتان فى السطر الثانى ثم واحدة فى السطر الثالث ، وكل التفعيلات من جنس واحد ، فهيكله العروض هكذا :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان «أو فاعلن»

فاعلاتن فاعلان « أو فاعلاتن »

فاعلان « أو فاعلاتن »

ومثل هذا مع شيء من التصرف قصيدته « ليلة وصباح » من ديوانه ص ٢٥٤ وأولها :

خيم الهم على صدر المشوق

يا صديقى

ومن نماذجه قصيدة للأستاذ العقاد عنوانها « المصرف » من ديوانه عابر سبيل وهذه هى القصيدة :

شبران من هذا البناء

بينى وبين المال والدنيا العريضة والثراء

ليست بأقصى فى الرجاء

من حفرة المدفون فى شبرين فى جوف العراء
كلا ولا أدنى على قرب المزار لم يشاء
أعرفت آماد السماء ؟

* * *

فى سكتى أبداً وما
من سكنه أبداً إليه ولست ألغز عندما
أصف الطريق أو الحمى
أنظر بعينيك البناء سما وطال وأظلما
واسأل أهذا مصرف ملأوا جوانبه دما
تجد الصواب مجسما

* * *

فيه دم لا شك فيه
فى كل طرس أو كتاب أو سجل يحتويه
ودم المقتر والسفيه
يجرى هناك وأنت تحسبه من الورق الرفيه
نغليه كالدم فى العروق سرى وكالدم نتقيه
وسل المدلس والنزيه

* * *

سلنى فلم أك طالبا
ورقاً هناك على الرفوف أنال منه جانبا
وأعد منه حاسبا
إلا لأوراق أراها قارئاً أو كاتبا
ولما تجيش به الخواطر حاضراً أو غائبا
ودع الحسود الغاضبا

وعدد العقاد القوافى فى كثير من قصائده كقصيدة فلسفة حياة من ديوان وحى الأربعين وهى مؤلفة من خمسة مقاطع روىّ المقطع الأول عين وروى الثانى ميم ، والثالث راء ، والرابع فاء ، والخامس ميم وكل مقطع مؤلف من ثلاثة أبيات وكذلك قصيدته على الشاطىء من الديوان نفسه ، وهى من الثانى .

ومستفاد ما تقدم أن مدرسة الديوان حاولت — على لسان شكرى — تجربة القوافى المرسلة ثم توقفت المحاولة ولم تستأنف وربما ثبت من التجربة لأعضاء تلك المدرسة أن القافية أمر لازم لابد من توافره فى الشعر إلى جانب اللوازم الأخرى وبخاصة إذا كان الشعر غنائياً أو كان شعر النزوات النفسية والعواطف المهتاجة .

بعد ذلك بأكثر من أربعين سنة يقف العقاد فى مهرجان

الشعر الخامس الذى عقد فى الاسكندرية فى المدة من ١٦ إلى ٢٢ نوفمبر سنة ١٩٦٣ ليلتى بحثا عنوانه « الشعر لازم » فيقول بعد أن تحدث عن لزوم الشعر وضرورته :

إذا لزم الشعر فى لغة من اللغات فإنه يلزم لألزم ما فيه .

وألزم ما فى الشعر أنه من فن الفنون .

وألزم ما فى الفن أنه ذو قواعد وأصول توائم فى كل لغة ما طبعت عليه تلك اللغة وتوائمه فى اللغة العربية — خاصة — أنها لغة الوزن فى كل كلمة وفى كل صيغة . فليست فيها كلمة واحدة تنعزل من وزن اشتقاق أو وزن سماع

لا شعر بغير فن

ولا فن بغير قاعدة

والذين يقولون بغير ذلك يقولون عجبا يستغربه السامع ويستغرب الذى يسمع ويفقه ما يقال كيف يصغى إليه السمع وكيف يستجيب له الفهم وكيف يتكرر مع تكرار البيان فيه .

يقولون إن قواعد الوزن تدعو الإنسان أن يقول مالا يلزم تكملة للوزن حيث لا محل له من الكلام .

هل يقال هذا فى الشعر وحده أو يقال فى شتى الفنون عندنا وعند غيرنا من العاملين ؟

ماذا يصنع منشد الغناء ؟
ماذا يصنع الراقص فى حركات يديه وقدميه ؟
ماذا يصنع الموسيقار فى صوته المرسل بغير كلام ؟
ألا يزيد المغنى فى غنائه ليطابق فيه بين الألفاظ والألحان ؟
أنبطل الألحان لأنها تسومنا المد فى الصوت وراء ما يلزم كما يقال . . ؟
أو لأنها تسومنا الزيادة فى الحروف والكلمات وراء ما تتم به جملة المبتدأ والخبر أو جملة الفعل والفاعل ، أو جملة الموضوع والمحمول ؟
أنبطل الرقصة التى تسوم الماشى أن يخطو فوق خطوه أو يقصر عنه باختياره ؟
إن الفنان لا يضع فى مده أو زيادته غير ما يلزم بل غير اللازم قبل كل لزوم ، وهو رعاية الفن والقاعدة فى الفنون ..
وليس الوزن زيادة فى المقال بل هو قوام المقال كله إلا أن يكون من غير الفنون وإنما الشعر تفاعل كامل بين اللفظ والمعنى وقاعدة القواعد الفنية فى وزن أو نظام مقدور .
وملكة الشاعر هى التى تقدر على هذا التفاعل بغير حشو أو فضول أو يكون الحشو والفضول — إن كان — زيادة للمعنى

وتوكيداً للأثر ، لا وقرا محملا عليه ، ولا فضولا ملصقا به ، ولا لغواً مضافا إليه .

وكل بيت فى الشعر المطبوع آية على صدق هذا التفاعل التام بين الألفاظ والمعانى والأوزان وآية على لزوم الوزن كلزوم لفظ الشعر ومعناه .

هذا بعض ما قاله العقاد فى المهرجان ، ثم أضاف إليه أمثلة تطبيقية تشرح وجهة النظر هذه شرحا فنياً دقيقا .

ثم ختم العقاد حديثه إلى السامعين بقوله :

« نستأذنكم أن نختتم هذا الحديث إليكم مكررين الحمد لكم والثناء عليكم مرددين اليقين بالشعر اللازم والفن الالزم لزوما يتم فيه المعنى واللفظ بالوزن والقافية وتؤدى فيه ملكة الشاعر المطبوع عملها «تفاعلا» حيا بين نغماته وحروفه وكلماته ، تتراوح فيها جميعا لتزداد بلاغة فى الأثر ، وايناسا للسمع وإشباعا للاداء ، ونفيا للفضول وتجاوبا بين الوقع والإيقاع . . . وعلى ذلك جبلت ملكة الشاعر المطبوع ، من رزقها قال وتغنى وأفهم وأثر ، ومن لم يرزقها فلا حق له فى قول الشعر ولا فى القول فيه ، ولأن يسكت فلا يقول شعراً ولا يقول عن شعر خير له وللناس ، وخير للشعر والفن وللعقول والاسماع » .

ولا يعني كلام أصحاب مدرسة الديوان أن تجمد الموسيقى الشعرية عند الموقف الذى أوقفها عنـده الخليل بن أحمد ، والأخفش الأوسط سعيد بن مسعدة ، الذى زاد على بحور الخليل الخمسة عشر بحراً آخر ، هو المتدارك « فاصبحت بهذا الـكشف الأخفشى ستة عشر بحراً » ، ولا عند الموقف الذى أوقفها عنده المولدون الذين اكتشفوا — أو خلقوا البحور الستة المولدة — أو المهملة ، نعم ولا عند الموقف الذى وقفت عنـده الأوزان فى قرطبة وأشبيلية وغيرهما من مدائن الأندلس وحواضره أبان العصر العربى الذهبي هناك ، فـكل نمط موسيقى متـكامل يسوده التنظيم الفنى الذى يسود القطعة الموسيقية الجيدة المؤثرة صالح فى رأيهم لأن يكون إطارا لما يراد أن يصب فيه من معانى الشعر ، وكل ذلك موكول فى رأيهم إلى فطرة الشاعر وملـكته الفنية الوهوب ، وإلى قدرته على الخلق والإبداع الفنى الموسيقى .

وهم يرون كما يرى غيرهم أن الشعر بحـاجة إلى التطوير والتجديد وأن التجديد يجب أن يتعلق بالمضمون لا بالشكل فمذهبهم إنما هو تصحيح لمفهوم الشعر وتوضيح لمهمة الشاعر وليس عندهم — إذن — جديد وقديم وإنمـا عندهم شعر وغير شعر .

ولعل التعبير عن الأسلوب والألفاظ والوزن والقافية بالشكل الشعرى هو الذى أدى أن تسوء فيه عقيدة أصحاب الجديد لأنه — ما دام شكلا — ليس بمؤثر شيئاً فى الجوهر ، والأمر ليس كذلك فى الواقع من الأمر فإن من مقومات الشعر أى من خصائصه الذاتية أو الكيانية التى لا ينهض بغيرها له كيان : هذا الشكل الشعرى فهو ليس شكلا من وجهة نظر المناطقة فهو جزء من مقومات « الذات » لا يتحقق وجودها إلا به .

ويقول عزيز أباظة : إن الوزن يمنح ألفاظ الشعر من الجرس والإيحاء والتأثير مالا يتأتى لسائر ألوان الفن على اطلاقها ، ذلك لأن تتابع الإيقاع عن طبيعة الكون والحياة ، والنفس من شأنها أن تستجيب للإيقاع المنظم بوحى من فطرتها (١) .

وقد جمعتنى الظروف ذات ليلة بنفر من دعاة الشعر الجديد

(١) نلاحظ أن العمال الذين يؤدون اعمالا مرهقة يهونونها على انفسهم بالغناء المنغم المتسق الألحان ولو لم يكن للموسيقى من أثر لما استجابت النفوس للموسيقى هذه الاستجابة التى تهون عليها الصعب والتى تدل على أن للموسيقى بترادف أنغامها واتساق ألحانها أصل من أصول الحياة .

— على الصورة التي سنتحدث عنها فيما بعد — في فندق سميراميس بدمشق[1] وفي بهو ذلك الفندق الكبير قال أحدهم : إن الوزن والقافية قيدان من حديد يعوقان الشاعر عن بلوغ ما يريد من معانيه ، وعن إبداع ما يشاء من صوره وأحاسيسه .

وقال له قائل شاعر ليلتئذ : يا صاح إن الشاعر الذي لم يتمرس بالنظم تمرسا كافيا هو الذي يشكو من الوزن ومن القافية ولا يحق لصاحب الباع والتمرس أن يشكو منهما فإنهما يذعنان للمرانة والثقافة ويدينان للمتمكن من لغته المطلع على آدابها عامة وأشعارها خاصة ، وبربك قل لي تُرا ما تلك الفكرة التي ألحت عليك فعاقتك القافية عن تسجيلها أو حالت بينك وبينها حتى أصوغها لك في أكثر من بحر وبأكثر من قافية .

وعلى الرغم من أن كلام الثاني نوع من الجدل العقلي يمكن أن يرد عليه بأن صورة التعبير نابعة أصلا من صورة الإحساس والشعور ، والإحساس أصلا إنما هو لغيره على الرغم من ذلك فإن هذا الكلام له وجاهته في مسألة القافية تلك التي لا تعضل شاعراً كبيراً ولا يضعف أمام قيودها إلا شاعر هزيل .

وتبقى بعد ذلك كلمة أخيرة فيما رأته مدرسة الديوان من أن

(١) كان ذلك خلال مهرجان الشعر الثالث الذي أقيم بدمشق خلال الثلث الأخير من شهر سبتمبر ١٩٦١ .

وحدة الشعر العربى إنما هى القصيدة لا البيت وأنه تبعا لذلك يجب أن تتماسك أجزاء القصيدة تماسكا فنيا يجعلها كالكائن الحى وذلك واضح جداً فى كتاب الديوان بجزإيه وفيما كتبه قبل كتاب الديوان وبعده العقاد وشكرى والمازنى ومن تبعهما كعبد الرحمن صدقى الذى يعتبر أول شاعر نابه تخرج فى مدرسة الديوان .

إن الدعوة إلى هذه الوحدة وإلى هذا التماسك بين أجزاء القصيدة لم يلهج بها لسان قبل هذه المدرسة الفنية فقد كان السائد حتى أوائل هذا القرن أن البيت هو وحدة الشعر العربى ومن ثم لم تكن هناك ضرورة ماسة للترابط والتماسك بين الأبيات وكانت القصيـــدة الجيدة فى نظرهم توصف بأنها « ذات عيون » .

لذلك يكون من العجيب جدا أن يحاول الدكتور محمد مندور فى كتابه « فن الشعر »[1] نسبة هذا الرأى إلى المدرسة التى سماها مدرسة الوجدان الجماعى ، وهى التى قامت — فى رأيه — بعد قيام ثورتنا الوطنية والسياسية والاجتماعية الكبرى فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

يقول الدكتور مندور فى صفحة ١٥٣ من كتابه فن الشعر :

---

(١) العدد رقم ١٢ المكتبة الثقافية ،

« وسار الزمن بخطوات حثيثة فإذا بالمد الثورى يعلو موجه وإذا بثورتنا الوطنية الكبرى تجمع فى سنة ١٩٥٢ بين الثورة السياسية والثورة الاجتماعية فيأخذ الوجدان الفردى فى التقهقر شيئا فشيئا أمام الوجدان الجماعى الذى نسميه أحيانا بالوجدان الواقعى وأحيانا أخرى بالوجدان الاشتراكى ، فظهر إلى جانب شعر الوجدان الخالص شعر الوجدان الجماعى الذى سبق أن رأينا كيف يجدد فى صورة القصيدة العربية ومضمونها فيتحرر من وحدة البيت ليجعل من القصيدة كلها وحدة موسيقية متصلة متماسكة ويلجأ فى أحيان كثيرة إلى الأقصوصة الموضوعية والدراما القصيرة ليتخذ منها موضوعات لقصائده » .

وسندع مناقشة هـــذه الآراء حتى نعرض لمذهب أصحاب الجديد وحسبنا أن نلفت النظر إلى أن موضوع وحدة القصيدة قد ملأ الدنيا وشغل الناس بفعل أصحاب مدرسة الديوان قبل العشرينات من هذا القرن وخلالها وفى الثلاثينات والأربعينات . وقد دعا إليه وألح فيه أصحاب تلك المدرسة فيما ألفوا ونظموا .

ولكن نقطة واحدة هنا يقتضى الأمر إيضاحها حتى لا يظل موضوعها منبهما على القارىء ، تلك هى أن الشعر الذى يتخذ موضوعاته من الأقاصيص الموضوعية من مبتكرات مدرسة

الوجدان الجماعى ، فإن الأمر ليس كذلك على الإطلاق وفى هذا المقام نلفت نظر القارىء إلى ديوان مطران الذى صدر منذ أكثر من نصف قرن وإلى دواوين العقاد وإلى ديوان شكرى ـ جميع الأجزاء ـ وإلى ديوان المازنى فإنه سيجد شعراً مبنياً على القالب القصصى والشكل الدرامى وإلى القارىء أمثلة :

من مطران :

فاجعه فى هزل وقد نظمت سنة ١٨٩٤ .

نابليون الأول وقد نظمت سنة ١٨٩٥ .

يوسف أفندى وقد نظمت سنة ١٨٩٦ .

السور الكبير فى الصين بين الشاعر الملك ونظمت سنة ١٨٩٧

شهيد المروءة وشهيدة الغرام وقد نظمت سنة ١٨٩٩ .

مقتل بزرجهر وقد نظمت سنة ١٩٠١ .

وغير ذلك كثير .

من العقاد :

فينوس على جثة أدونيس ـ وهى معربة عن شكسبير ، فى الجزء الأول من ديوان العقاد

سباق الشياطين	فى الجزء الأول
كولمب فى الأقيانوس	فى الجزء الأول
غادة آثينا	فى الجزء الأول
أورفرد واهرما	فى الجزء الأول
بين المعرى وابنه	فى الجزء الثانى
أكاروس	فى وحى الأربعين
بيت يتكلم	فى عابر سبيل
الدنيار فى طريقه المرسوم	فى عابر سبيل
خبه الخيام	فى أعاصير مغرب
مادى يعلل الربيع	فى عابر سبيل
ترجمه شيطان	فى الجزء الثالث

وغير ذلك كثير ، بل كثير جدا .

من المازنى :

الراعى المعبود	وهى فى الجزء الثانى
الشاعر المحتضر	وهى فى الجزء الثانى

ومن عبد الرحمن شكرى :

قصة كسرى والأسيرة	بالجزء الأول
التنويم المغناطيسى أو عزيمة المجرم	الجزء الثانى
الشاعر وصورة الكمال	الجزء الثانى
الحاجة المكتومة	الجزء الثانى
النعمان ويوم بؤسه	الجزء الثانى
الزوجة الغادرة	فى الجزء الثانى
عتاب الملك حجر لأبنه أمرىء القيس	فى الجزء الثانى
نابليون والساحر المصرى	فى الجزء الثالث
الباحث الأزلى	فى الجزء الرابع
الحطاب والحشرة	فى الجزء الرابع
الملك الثائر	فى الجزء السابع

وغير ذلك كثير .

ولأحمد محيمر ولعبد الرحمن صدقى كثير من القصائد القصصية نظماها منذ عهد بعيد وفى ديوان أفاعى الفردوس لألياس أبى شبكة المطبوع ببيروت سنة ١٩٣٨ شعر قصصى منه قصيدة شمشون وقصيدة سدوم .

وفيما يلى بعض قصيدة العقاد القصصية « أكاروس » منقولة من «ديوان من دواوين» وقد اخترناها نموذجا للشعر القصصى .

قدم العقاد للقصيدة بمقدمة نثرية قال فيها .

قصة ديد الوس وأكاروس تروى على روايات كثيرة فى الأساطير اليونانية القديمة وقد اخترنا هذه الأسطورة لنظمها والتعليق عليها لأنهـا تجمع العبرة والمتعة الخيـالية ، وهـذه هى خلاصتها . ديد الوس بطل كانوا يضربون به المثل للقدرة الخارقة فى الصناعة وحسن الحيلة فى تذليل المصاعب والخروج من المآزق وزعموا أنه غار من ابن أخته الذى كان يتعلم على يديه فقتله واخفى جثته ثم خاف العاقبة فهرب من أثينا ومضى يضرب فى البلاد براً وبحراً حتى نزل كريت على صاحبها منيو فلقى عنده كرامة وحسن وفادة وأمل منيو أن يستفيد من علمه وقدرته فى تحصين بلاده وتعليم رعيته فابقاه وتكفل له بالحماية وطيب المقام .

وكان لمينوزوجة جامحة الهوى تحب ثورا مشهوراً فى الأساطير « منوطور » فولدت منه طفلا لا إلى الثور ولا إلى الإنسان وغلب عليها حب الأم فارادت أن — تستحييه وتحفظه فى غفلة من زوجها المخدوع فلجأت إلى ديد الوس تطلب منه أن يبنى

لذلك الطفل سردابا مجهول المنافذ تضعه فيه وتتعهده بالتربية والحراسة فتردد الصانع أولا وحسب حساب الرفض والقبول ثم قبل أن يصنع السرداب مخافة من دسيسة الزوجة واطمئنانا إلى خفاء الأمر بعد بناء السرداب ولكن الملك علم به فثارت ثورته وأغاق مسالك الجزيرة ، ومنع أن يفلت ديد الوس من عقابه فلما اشتد الحجر على ديدالوس هدته الحيلة إلى صنع أجنحة له ولولده « أكاروس » يطيران بها عن الجزيرة ونصح الحكيم الصانع ولده ألا يعلو فى السماء فتذيب الشمس لحام جناحيه ولا يهبط على الماء فيبللهما الرشاش الكثير ولكن الولد نسى النصيحة وهو فى نشوة الطيران والوثوب فعلا مصعدا إلى الشمس وكان ما خافه أبوه ، إذ سقط هالكا على صخرة فى البحر يبكيه من حولها بنات الماء ، فالاسطورة مجال لاستعراض عبر الشهرة والغيرة والشهوة والطموح »

والمقطع الذى اخترناه هو الأخير .

فمن غير ديدالوس يخفى شنارها

ويرعى مهاد الطفل رعى المؤدب

أهابت به أما وأنثى حريصة

ومالكة حيرى فلم يتهيب

بنى لسليل الثورا حرزاً وليته

تلمس حرزا من غوائل مغضب

غوائل مينو حين ثارت ظنونه

وضاجع أشجان المغنى المعـذب

وأقسم لاواق من الموت عنده

ولا وائل من سخطه المتلهب

وأهول من هول الخصارم فى الدجى

ضراوة مهتوك وغيـظ مخيب

* * *

فلما تنادى الجند وارتجت القرى

وخيف الأذى من حاضرين وغيب

وقالوا : من رب الجزيرة حربه

يوقيه عرض البحر أو طول سبسب

أهاب الصنـــاع العبقرى بفنه

فلباه فاستعلى به متن أشهب

تسربل من ريش وسربل نجله

خوافق لوى بينها ألف لولب

فخلق مزهوا وفر مظفرا

وأغرى لسان السخر بالمتعقب

* * *

مضى ناجيا من باس «مينو» فهل نجا

فتاه من البأس الذى فيه يختبى

بلى قد نجا لولا طماح سما به

إلى الشمس فى ثوب من النار مذهب

تعشقهـــا مفتـونة فتقبلت

هواه بوجه صادق النور خلب

وأسكره الشوق الجديد فما ارعوى

لنصح نصيح أو لزجر مؤنب

وما هى إلا وثبـــه بعد وثبة

إلى الشمس حتى عزه كل موثب

تعشقها نارا فإن جاءه الأذى

من النار فليعتب فلا حين معتب

* * *

علا بدم حر ، وخر مضمخا

به فى جناحى أرجوان مخضب

طريحا على صخر تغشـــيه رغوة
من العيلم الغضبان فى غير مغضـــب
وراحت بنات الماء يندين حوله
ومن ير أنقاض الصبا الغض يندب
وما من عزاء للشباب علمته
سوى مدمع من أعين الحسن صيب
إذا جال فى حسبانه هان عنده
دموع ذراها الحسن من طرف أشيب



الأوزان والقوافى

وربما دام المجددون والعموديون وهم أكثر بكثير من أصحاب التجديد على الأقل من ناحية العدد قد تشبثوا بالتزام الوزن والقافية وعدوا كل كلام يخلو منهما ليس شعراً فقد أصبح من اللازم أن نعقد فى هذا الكتيب فصلا موجزاً عن العروض والقوافى فضلا عن أن وضوح رأيهم ورأى مخالفيهم يحتاج إلى ذلك .

« نظر الخليل ابن أحمد الازدى فى الشعر ووزنه ومخارج ألفاظه وميز ما قال العرب منه وجمعه وألفه . ووضع فيه الكتاب الذى سماه « العروض » وذلك أنه عرض جميع ما روى من الشعر وما كان به عالما على الأصول التى رسمها والعلل التى بينها فلم يجد أحداً من العرب خرج عنها ولا قصر دونها فلما أحكم ذلك وبلغ ما بلغ أخذ فى تفسير النغم واللحون[1] » .

والخليل بن أحمد عالم بصرى ولد سنة ٩٦ هـ تحت ظلال الدولة الأموية ، وعمر حتى سنة ١٧٠ هـ ومن أشهر تلاميذه

---

(١) من كلام الجاحظ فى رسالة عن طبقات المغنين .

سيبويه ، وليس السبق إلى التأليف فى العروض هو وحده ما تفرد به الخليل ، فان عبقريته قد قرنت بذلك السبق سبقاً آخر هو وضع الأساس الأول للمعاجم العربية ، وترتيب كلماتها متمثلا ذلك فى كتاب « العين » .

وللخليل فى مجال الموسيقى مؤلفات منها كتاب « النغم » وكتاب « الايقاع » على أن مؤلف الخليل فى « العروض » جاء كامل الأبواب والفصول مستوفيا للموضوع حيث قيد ذهنه الفذ جميع مسائله « وبذلك أخرج هذين العلمين — العروض والقوافى — كاملين مضبوطين ولم يحوج الناس بعده إلى عناء كبير » [1].

وما أن أفتتح الخليل هذا المجال فى التأليف حتى تتابع بعده المؤلفون فى العروض والقوافى و من أشهرهم تلميذه سيبويه ، والأخفش وابن عبد ربه صاحب العقد الفريد ، والزمخشرى صاحب كتاب « القسطاس » فى العروض [2] .

واهتم العلماء بعلوم العروض والقـافية اهتمامهم بالنحو والصرف وكما نظم ابن مالك الأندلسى النحو والصرف فى الفيته المشهورة التى أولها :

---

(١) ميزان الشاعر فى العروض والقوافى لحسن جاد وعبدالمنعم خفاجة .
(٢) العروض والقوافى لطه الزينى .

قال محمد هو ابن مالك　　أحمد ربى الله خير مالك
مصليا على النبي المصطفى　　وآله المستكملين الشرفا
واستعين الله فى ألفية　　مقاصد النحو بها محوية

كما فعل ابن مالك هذا ، مضى العلماء إلى علم العروض والقافية فنظموه نظما ، ومن أشهرهم عبد الله بن محمد الخزرجي المالكى الأندلسى ومنظومته « الخزرجية » مصبوبة فى الطويل وقد شرحها كثير من أفاضل العلماء أشهرهم الدمامينى .

كذلك نظم العروض — تيسيرا لضبط أحكامه — ابن الحاجب فى منظومة من بحر البسيط وقد شرحها كذلك ناس من أشهرهم ابن واصل الحموى .

وأصل كلمة العروض أنها فى اللغة الناحية والطريق الصعبة والخشبة المعترضة وسط البيت من الشعر ونحوه وكلمة العروض تطلق على مكة لاعتراضها وسط البلاد ، وقد سمى الخليل علمه الجديد باسمها تيمناً ، حيث بدرت بوادره فى ذهنه ، وهو بمكة المكرمة .

هل يكفى الذوق وحده فى الحكم على صحة موسيقى الشعر؟

الواقع أن بحور الشعر كثيرة وأن ما يدخلها من الزحاف والعلل قد يباعد بينها وبين الاتساق الموسيقى العادى الذى تطيب

له النفس عند سماعه فالأبيات الآتية — مثلا — لا شيء فيها من الناحية العروضية ، ولكن لا تقر لها بالسلامة الموسيقية كل الآذان :

لمن الديار غيرهن كل جون المزن دانى الرباب

بكسر الباء الأخيرة حيث لا يجوز إسكانها وذلك لكى يتعادل العروض مع الضرب[1] .

وكذلك قول من قال :

كل خطب ان لم تكونوا غضبتم يسير

وكذلك قول الشاعر :

وحب الفتى صالحات تكون طريق الخلود

ولكننا مع هذا نصر على أن يكون الحكم للذوق لا للعلم وحده لأن إطراب النفس بالوزن الموسيقى هدف أصيل من أهداف الشعر وليس شيئاً ثانويا إلى جانب معناه .

ولكن أى ذوق هذا الذى نريد أن نحتكم إليه دون العلم المكتوب ؟ إنه ولا شك ذوق صاحب العلم والثقافة وصاحب البصر والفهم ، والموسيقى الكاملة الصحيحة — على كل حال — سهلة الإدراك ، ولا نحتاج إلى عناء لإدراك — سلامتها .

(١) كتاب ميزان الشاعر لجاد وخفاجى .

ودليلنا على صحة هذا الرأى ما ذهب إليه بعض العلماء من أن بناء اللفظ العربى على وزن موسيقى مخترع خارج عن بحور الشعر لا يخرجه عن كونه شعرا ونصر هذا المذهب الزمخشرى فى القسطاس قال الأستاذ محمود مصطفى ولا شك أنهم لا يقبلون فى كل هذا ما ادعى قائله أنه موزون، بل لا بد من موافقة الذوق العام على عد ذلك موزونا وإلا استساغ كل قائل أن يسمى تلفيقه لأوزان شعرا . وهذا شر لا خير فيه، وقد وقع لكثير من الشعراء خروج على الوزن المعهود عند العرب، كأبى العتاهية فى قوله :

للمنون دائرات يدرن صرفها

ثم ينتقيننا واحدا فواحدا

وزنه فاعلاتن فاعلن — مرتين — فلما قيل له هذا ليس بين أوزان العروض قال أنا أكبر من العروض .

وكذلك ينسب إلى مسلم بن الوليد قوله :

يأيها المعمود قد شفك الصدود

فانت مستهام حالفك السهود

ووزنه مستفعلن مفعولن .

وقد علق صاحبا الميزان على ذلك بقولهما « إن قول

أبي العتاهية من مشطور المديد أو من المديد التام أو من مجزوء الرمل المحذوف على رأى الزجاج وقول مسلم يوزن على أنه من مجزوء الرجز . وذلك لا يخرج قولهما عن أن يكون خروجا على المفهوم من الأوزان العربية » .

كلمة عن بحور الشعر أو أوزانه :

موسيقى الشعر تبدأ بالوتد والسبب ثم بالتفعيلة ومن التفاعيل تتكون البحور[1] .

والسبب أصغرها حجما لأنه مقطع صوتى مؤلف من حرفين والحرفان إذا كانا متحركين سميناه سببا ثقيلا ، فإذا كان أولهما متحركا والثانى ساكنا فهو السبب الخفيف .

والوتد مقطع صوتى أطول من السبب لأنه مؤلف من ثلاثة أحرف ولابد من وجود حرف ساكن فى الوتد وهو إما أن يكون فى آخره وإما أن يكون فى وسطه فكلمة جرى وتد

(١) اهملنا الكلام عن الفاصلة الصغرى وهى مقطع مؤلف من ثلاثة احرف متحركة بعدها حرف ساكن مثل جبلن والفاصلة الكبرى وهى مقطع صوتى مؤلف من اربعة احرف متحركة بعدها حرف ساكن مثل سمكتن وقد اهملناها لأنهما مركبتان من الأسباب والأوتاد .

من النوع الأول أما كلمة نام « الفعل الماضى من النوم » فوتد من النوع الثانى .

ومن الأوتاد والأسباب تتركب التفاعيل العشرة والتفعيلة قد تتكون من خمس حركات صوتية مثل فعولن وتحليلها : متحركان ثم ساكن ثم متحرك ثم ساكن وفاعلن وتحليلها متحرك فساكن ثم متحركان فساكن .

وبعض التفاعيل مكون من سبع حركات صوتية مثل مستفعلن فإنها مؤلفة من متحرك فساكن ثم متحرك فساكن ثم متحركين فساكن .

وبحور الشعر تتألف من تلك التفاعيل الموسيقية وقد استقصاها الخليل بن أحمد من كلام العرب فوجدها خمسة عشر بحرا وزاد الاخفش سعيد بن مسعده عليها بحرا هو المتدارك .

وهناك أوزان غير هذه لم ترد فى شعر العرب ونظم فيها المولدون إذ تصرفوا فى وضع التفاعيل فى السموط الموسيقية للبحور المختلفة وسماها علماء العروض البحور الستة المهملة وهى : المستطيل والممتد والمتوافر والمتئد والمنسرد والمطرد .

ولسنا ندرى لم سموها المهملة ما دام المولدون قد أبدعوها

ثم نظموا فيها فاستطاع دارسو العروض أن يجدوا لها أمثلة كثيرة(1) .

وثمة أوضاع موسيقية أخرى صب فيها القائلون الكلام العربى فى كيان موسيقى واضح وهى السلسلة والدوبيت والموشحات وهى أشهرها — ولا نرى هنا ضرورة لذكر ما نظم بالعامية من مثل كان وكان والمواليا والزجل .

وفيما يلى أمثلة لكل البحور : بحور الخليل ، وبحر الاخفش ، والبحور المهملة .

الطويل :

هو من أكثر البحور ورودا فى الشعر القديم ، وزميلاه فى الكثرة الكامل والبسيط .

وأجزاء الطويل هى :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ثم الشطر الثانى مثله

وهو ثلاثة أضرب ومثاله قول المعرى وهو من الضرب الثانى :

إلا فى سبيل المجد ما أنا فاعل عفاف وإقدام ومجد ونائل

---

(1) لا يحتاج البحث الذى نحن بصدده إلى التعمق فى دراسة التكوين الموسيقى للبحور .

وقول أبي تمام وهو من الضرب الأول :

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر   فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

المديد :

وأجزاؤه :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن   ثم الشطر الثاني مثله

ومثاله :

يالبكر انشروا لى كليبا   يالبكر اين اين الفرار

البسيط :

وأجزاؤه :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن   ثم الشطر الثاني مثله

ومثاله قول المتنبي :

عيد بأية حال عدت يا عيد   بما مضى أم لأمر فيك تجديد

ومنه المخلع وهو بسيط دخلته بعض العمليات العروضية الفنية

ومثاله :

يدير فى كفه مداما   ألذ من غفلة الرقيب

الوافر :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن   ثم الشطر الثاني مثله

ومنه قول الشاعر :

أبا هند فلا تعجل علينا ... وانظرنا نخبرك اليقينا

وقد يجيء على مثال قول الشاعر ويسمى مجزوء الوافر :

أعاتبها وآمرها ... فتغضبني وتعصيني

الكامل :

وأجزاؤه :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن ... ثم الشطر الثاني مثله

ومثاله قول البحتري :

بالبر صمت وانت أفضل صائم ... وبسنة الله الرضية تفطر

وقول عنترة :

وإذا صحوت فما أقصر عن ندى ... وكما علمت شمائلي وتكرمي

الهزج :

وأجزاؤه :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن ... ثم الشطر الثاني مثله

وتحذف دائماً منه التفعيلة الثالثة ويسمى هذا بالجزء (بفتح الجيم) ومن أمثلته :

وماليث عرين ذو ... أظافير وأسنان

أبو شبلين وثاب شديد البطش غرثان

الرجز:

وأجزاؤه:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن والشطر الثاني مثله

ومثاله:

القلب منها مستريح سالم والقلب مني جاهد مجهود

وكثيراً ما يصيبه الجزء (بفتح الجيم) فيكون تفعيلتين بكل شطر مثل:

قد هاج قلبي منزل من أم عمرو مقفر

بل إن الجزء قد يصيبه أكثر من هذا، فتبقى تفعيلة واحدة « مستفعلن ».

ومثاله:

موسى القمر
غيث زخر
يحيي البشر

وكثير من العروضيين لا يعدون هذا شعراً إذ لا تنهض التفعيلة الواحدة بكيان موسيقى كامل.

الرمل :

وأجزاؤه :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ثم الشطر الثانى مثله

ومثاله :

يا ابنة الأقوام ان شئت فلا تعجلى باللوم حتى تسألى

وقد يجىء مجزوءاً ومثاله :

مقفرات دارسات مثل آيات الزبور

وهذا البحر هو بحر الغناء والترنم وعليه صيغ كثير من الأغانى.

السريع :

وأجزاؤه :

مستفعلن مستفعلن مفعولات ثم الشطر الثانى مثله

ومفعولات هذه تدخلها بعض العمليات العروضية لتصير فاعلن أو فعلن .

ومثاله :

أنزلنى الدهر على حكمه من شامخ عال إلى خفض

نفسى فداء لبنى مازن من شمس فى الحرب أبطال

المنسرح :

وأجزاؤه :

مستفعلن مفعولات مستفعلن ثم الشطر الثانى مثله

ومثاله :

اطلب مايطلبالكريم من الرز ق لنفس وأجمل الطلبا
إنى رأيت الفتى الكريم إذا رغبته فى صنيعه رغبا

الخفيف :

وأجزاؤه :

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن ثم الشطر الثانى مثله

ومثاله قول المعرى :

غير مجد فى ملتى واعتقادى نوح باك ولا ترنم شاد

وقول البحترى :

صنت نفسى عما يدنس نفسى وترفعت عن جدا كل جبس

ويدركه الجزء فيكون مثل قول القائل :

نام صبحى ولم أنم من خيال بنا ألمّ

المضارع :

وأجزاؤه :

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن والشطر الثاني مثله

ويصيبه الجزء وجوبا فيجيء مثل قول القائل :

دعاني إلى سعادا دواعي هوى سعادا

المقتضب :

وأجزاؤه :

مفعولات مستفعلن مستفعلن والشطر الثاني مثله

وهو كسابقة يصيبه الجزء وجوبا .

ومثاله قول شوقي .

حف كأسها الحبب فهي فضة ذهب

المجتث :

وأجزاؤه :

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن والشطر الثاني مثله

ويجيء مجزوءا كسابقيه وجوبا ، واستعماله هكذا كثير ومثله :

والبطن منها خميص والوجه مثل الهلال

وقول الشاعر :

على الديار القفار والنؤى والأحجار
تظل عيناك تبكى بواكف مدرار

المتقارب :

وأجزاؤه :

فعولن فعولن فعولن فعولن ثم الشطر الثـــانى مثله

ومنه قول شوقى :

أبا الهول طال عليه العصر . وبلغت فى الأرض أقصى العمر

وقد يأتى مجزوءا هكذا :

أمن دمنة أقفرت لسلمى بذات الغضا

المتدارك :

ويسمونه بحر الاخفش ، وضرب الناقوس ، وركض الخيل والخبب « وهو نوع من الجرى » وأجزاؤه :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن والشطر الثـــانى مثله

ومثاله :

جاءنا عامر سالما صالحا بعد ما كان ما كان من عامر

وقول الشاعر « وقد حذف فى جميع التفاعيل الخبن وهو حذف الثانى الساكن » :

يا ليل الصب متى غده   أقيام الساعة موعده

ويصيبه الجزء ومثله :

دار سعدى بشحر عمان   قد كساها البلى الملوان

وهذه هي بحور الخليل وبحر الاخفش ، وكما رأينا يوجد تشابه يقوى أو يضعف بين بعضها وبعض ، خصوصا إذا دخلتها بعض العمليات العروضية المسماة الزحاف والعلل ، وإذ ذاك يشتبه الوافر بالهزج ، والوافر بالرجز ، والكامل بالرجز أيضا ، والسريع بالكامل ، والرجز بالسريع .

أما الأوزان المهملة التى سلفت الإشارة إليها فهى :

١ — المستطيل : وهو مقلوب الطويل

ومثاله :

لقد هاج اشتياقى غرير الطرف أحور

أدير الصدغ منه على مسك وعنبر

٢ — الممتد : وهو مقلوب المديد .

ومثاله :

صادقلبي غزال احور ذو دلال   كلما زدت حبا زاد منى نفورا

٣ — المتوافر : وهو قريب من الرمل .

ومثاله :

ما وقوفك بالركائب فى الطلل ما سؤالك عن حبيب قد رحل

٤ — المتئد . وهو مقلوب المجتث .

ومثاله :

كن لأخلاق النصابى مستمريا ولأحوال الشباب مستحليا

٥ — المنسرد : وهو مقلوب المضارع .

ومثاله :

على العقل فعول فى كل شان ودان كل من شئت أن تدانى

٦ — المطرد : وهو مقلوب المضارع بصورة أخرى .

ومثاله :

ماعلى مستهام ، ريع بالصد فاشتكى ثم أبكانى من الوجد

ويجتمع من هذا وذاك اثنان وعشرون اطاراً موسيقيا ، بعضها سريع النغم وبعضها بطىء ، وبعضها بين بين .

ولا يقف أمر الأبحر عند هذا الحد ، فإن تغيرات كثيرة تدخل على كل منها ، تدخل مثلا على العروض ، وهى الجزء الأخير من الشطر الأول من البيت ، وتدخل مثلا على الضرب وهو آخر الشطر الثانى من البيت فيجتمع من هذه التغييرات ،

ألوان موسيقية تتيح لكل ذوق أن يسكب فيها ما يريد ، وتتيح للمعانى والأفكار أن تخرج إلى الوجود فى الثوب الموسيقى الذى يلائمها ويتفق مع طبائعها .

وقد أحصى صاحباً ميزان الشاعر من هذه الأعاريض والاضرب نحو مائة شكل من أشكال القصيد ، وهى ثروة موسيقية للشعر العربى . هيهات أن يوجد مثلها فى اشعار اللغات الأخرى . ثم إن هذه المائة هى أقصى مايمكن وجوده من التنظيم الموسيقى لهذه الاطارات الصوتية التى بدأ احصاءها الخليل ابن أحمد .

هذا كله بالإضافة إلى الموشح :

وفيما يلى كلمة موجزة عن القافية استكمالا لهذا الكلام .

كلمة عن القافية :

القافية عند بعض العلماء هى المتحرك قبل الساكنين إلى إنتهاء البيت وقيل هى الكلمة الأخيرة من البيت .

واشتهر عند الكثير انها الحرف الذى يتكرر — أعنى الروى — واليها تنسب القصيدة فيقال إن قصيدة إمرىء القيس لامية ، ومعلقة طرفة دالية ومعلقة لبيد ميمية وهكذا ، وهذا

المذهب هو مذهب ثعلب وابن عبد ربه صاحب العقد .

ولا بأس أن نورد هنا شيئاً عن عيوب القافية فى نظر علماء الشعر العربى :

يقول المعرى :

كالبيت أفرد لا ابطاء يلحقه ولا سناد ولا فى البيت إقواء

فهو قد ذكر فى بيته هذا ثلاثة عيوب للقافية وهى الإبطاء والسناد والإقواء وهى أهم عيوب القافية وما عداها فأقل منها أهمية .

أما الابطاء فهو تكرار الكلمة الواحدة بلفظها ومعناها قبل مضى عدة أبيات اختلف العلماء فى تحديدها فهى سبعة أبيات على رأى الخليل وأربعة على بعض الأقوال وهى مشتقة من تواطؤ الكلمتين أى اتفاقهما .

وحكمة هذا الفاصل من الأبيات ابعاد التكرار الممل عن إذن السامع ومن الإبطاء ورود الكلمة معرفة بأل ، ثم ورودها هى نفسها بغير تعريف قبل مضى سبعة أبيات .

ومع ذلك كله فقد أجاز العروضيون تكرار الكلمة لا مرة واحدة بل عدة مرات إذا كان ذلك لخصوصية يقتضيها المقام ومن أشهره قصيده محمود بيرم التونسى فى المجلس البلدى ومنها .

ولم أذق طعم قدر كنت طابخها

إلا إذا ذاق قبلى المجلس البلدى

كان أمى — بل الله ترتبها —

أوصت فقال أخوك المجلس البلدى

يا بائع الفجل بالمليم واحـــدة

كم للعيـال وكم للمجلس البلدى

والقصيدة كلها تجرى هذا المجرى من تكرار كلمة المجلس البلدى فى آخر كل بيت . أما السناد فهو اختلاف ما يجب أن يراعى قبل الروى من الحروف والحركات — وأهم أنواع السناد إثنان .

(ا) سناد الردف اذ يرد بيت مردوفاً بواو أو ياء وآخر غير مردوف ومثاله .

إذا كنت فى حاجة مرسلا فارسل حكيما ولا توصه
وان باب أمر عليك التوى فشاور لبيبا ولا تعصه

فانت ترى أن البيت الأول ذو واو قبل الصاد والثانى بغير واو ، والهاء الأخيرة ليست رويا ، وإنما هى وصل .

وهذا النوع من السناد يرى الكثير أنه ليس عيباً شديداً لأن الأذن السامعة لا تكاد تلحظه ومن أمثلته أيضاً ورود

« يورى ويفرى » فى قصيدة ، أما المجموع والربيع فهى مرادفة جائزة وليس عليها غبار لتقارب الحرفين .

(ب) سناد التأسيس :

وهو أن تؤسس قافية بألف ثم لاتؤسس الأخرى به ومثاله أن ترد كلتا « مسلم وعالم » فى قصيدة وفيه يقع كثير من ناشئينا اليوم ، وقد لوحظ وجوده بكثره فى بعض قصائد مهرجان الشعر الخامس بالإسكندرية الذى عقد فى الفترة ما بين ١٦ ، ٢١ نوفمبر سنة ١٩٦٣ ، أما الإقواء فهو اختلاف حركة الروى المطلق — ومنه قول حسان بن ثابت الأنصارى .

لا بأس بالقوم من طول ومن قصر
جسم البغال وأحلام العصافير
كأنهم قصب جوف أسافله
مثقب نفخت فيه الأعاصير

وروى البيت الأول مكسور والثانى رويه مضموم .

ومنه قول النابغة :

زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبذاك حدثنا الغداف الأسود
لا مرحباً بغد ولا أهلا به إن كان تفريق الأحبة فى غد

ودال البيت الأول مضمومة ودال الثانى مكسورة .

وهناك من عيوب القافية غير ما ذكره المعرى فى بيته كالإكفاء والإجارة وإليك كلمة موجزة عن كل منهما :
أما الاكفاء فهو اختلاف حركة الروى بحروف متقاربة المخـارج .
مثـل :

نبات وطاء على خد الليل
لا يشتكين عملا ما أنقين

واللام والنون يتقارب مخرجاهما .
والإجازة ، وبعضهم يقولها بالراء المهملة ، تتباعد فيها مخارج الحروف ومثلوا لها بقول الشاعر :

الاهل ترى إن لم تكن أم مالك   بملك يدى إن الكفاء قليل
رأى من خليليه جفاء وغلظة   إذا قام يبتاع القلوص ذميم

والبعد بين مخرجى اللام والميم واضح لأن الميم حرف شفوى إذ ينطق به من الشفة ، واللام ليست كذلك .
وما ذكرناه عن القافية هنا هو القدر اللازم لما نعالجه من موضوعنا بين الشعر القديم والشعر الجديد .

مفهوم الشعر عند أصحاب الجديد

أصحاب الجديد ، هؤلاء الذين نتكلم عنهم الآن حديثو النشاة فى تاريخنا الأدبى وقد ارتفعت أول أصواتهم فى الثلاثينات من هذا القرن ولكنها كانت خافتة وما لبثت أن تجمع بعضها فى بعض فعلت منذ نحو عشر سنوات .

وهم مدارس شتى ، ولهذا كان من الصعب أن ندرسهم جميعا دراسة مستفيضة وهذه المدارس تتدرج بين الغلو فى نكران القديم من الشعر والوقوف فى وجهه وبين الاعتراف بالقديم مع شىء قليل من التغيير والتعديل .

أولى هذه المدارس مدرسة تقول بالعامية وتنكر الفصحى زاعمة أن العامية لغة الشعب ومن واجبنا أن نكتب للشعب بلغته ، أو باللغة التى يفهمها .

ويسمون أنفسهم شعراء الشعب وهم هم أنفسهم بعض رجال العهد الماضى الذى كانوا يقنعون فيما مضى بتسمية أنفسهم باسم الزجالين حتى إذا ظهرت دعوة الجديد سارعوا إلى الانضمام إليها ليستفيدوا من « التسهيلات » التى جاءت بها فى الشعر ،

وهم يجدون فى الدعوة إلى مذهبهم فى العامية جدًّا لا يقف عند حد ويُبَشّرون به فى غير ملل ، ومن ذلك ما قرأته منذ حين لبعض هؤلاء الزجالين . . أو شعراء الشعب — إذ يزعمون أن شاعر اليونان سيفيريس الحائز على جائزة نوبل هذا العام يقول أشعاره بالعامية اليونانية وأن هذه الأشعار العامية حين ظفرت بجائزة نوبل أكدت أن الشعر العامى فى العالم يزحف نحو نصر مؤزر كبير ، ذلك لأن لغة الشعب هى اللغة الوحيدة التى تستطيع أن تنقل الأحاسيس الصادقة بيسر وسهولة وجمال .

وهذا التعليل الأخير ، الذى يقول به شعراء الشعب يؤكد بجره قلم أن شعراء العالم الخالدين الذين نظموا أشعارهم بغير اللغة العامية لم يستطيعوا أن ينقلوا الأحاسيس الصادقة بيسر وسهولة وجمال . . فما أعجب هذا ؟

والذين يكتبون مثل هذا الكلام لا يعلمون قطعا أن من بين الأسباب التى منح من أجلها سيفيريس الجائزة تصحيح لغة الشعر ، والسمو بلغة اليونان وإحياء التراث اليونانى .

على أنه مما يضحك أن الذى كتب هذا الكلام العجيب عن انتصار العامية وظفرها بجائزة نوبل ، قد ترجم لسيفيريس شعرا ، فماذا فعل ؟ إنه ترجمه إلى العربية الفصحى ولم يترجمه

إلى مثل لغته التى نظم فى الأصل بها وهى العامية فيما زعم ، وهذا هو مدى ثقته باللغة العامية وقدرتها وقد رجعنا إلى ثقة فى اللغة اليونانية فأكد أن سيفيريس لم ينظم أشعاره بالعامية وإنما نظمها بلغة راقية فصيحة .

ومن جانب آخر نتناول هذا الموضوع فنقول إن : الشعب العربى ليس هو شعب مصر وحده ولا شعب أى بلد عربى آخر وحده ولكنه الشعب الذى يسكن الأوطان العربية كلها وإن كانت هناك آراء أخرى أشد تغاليا فى تحديد الشعب العربى .

وليس لهذا الشعب بمجموعة كله من الخليج إلى المحيط لغة عامية واحدة ولا لهجة عامة وإنما تشيع فى كل قطر لغتان ، اللغة الأولى هى اللغة الفصحى كما ورثناها عن أجدادنا مع ماقد يدخل عليها من تطور والثانية لهجة محلية هى العامية ، وإذن فلغة الشعب — كل الشعب — ليست هى العامية كما يزعمون ، إنما هى الفصحى ولا شىء غيرها .

فالقول إذن بأن اللغة العامية هى لغة الشعب قول ظاهر الفساد بين البطلان إنما هى فى حقيقتها لهجة محلية جيلية ، يتعامل بها بعض الناس فى جيل واحد من الأجيال وفى بقعة واحدة من بقاع الوطن العربى ومن ثم فإن من يكتب بالعامية

يحصر إنتاجه الأدبى فى دائرتين ضيقتين هما دائرة عصره وحده ودائرة قطره وحده .

ولنا بعد هذا أن نرفض الزجل على أنه شعر ، ثم نرفضه على أنه شعر الشعب وأن أصحابه هم شعراء الشعب .

والقائلون بالعامية ، قوم يدعون إلى هدم أكبر مقوم من مقومات القومية العربية وهو اللغة ، فى الوقت الذى تنادى فيه الأصوات بالوحدة فى كل مكان بهذا الوطن الكبير .

ومن أصحاب الجديد قوم لا يطيقون الشكل الشعرى القديم وهو تقسيم البيت إلى شطرين ، فهم يكتبونه موزونا مقفى على نمط الخليل ابن أحمد ، وكما نظمه كل الشعراء فى كل العصور ، ولكنهم عندما يكتبونه يكتبونه سطورا ، ولا يكتبونه شطورا كأن « الشكل » القديم فقط هو الذى أنصبهم ، ومثال ذلك ، ما صنعته أديبة عراقية ترجمت قصيدة « مرثية فى ساحة مقبرة ريفية » لتوماس جراى ، فكتبتها هكذا :

ومع السكون كله قلبه الخفاق

بالود والحنان الدفوق

ولقد كافأته آلهة الشعر

على قلبه النبيل الرقيق

منح البائسين أثمن ما يملكه
عبرة انفعال عميق
فحبته السماء أنبل ما تمنحه للأحياء
قلب صديق

* * *

آه يا عابر السبيل
دع الشاعر فى مرقد الردى مطمئنا
لا تحاول كشف الستار عن الخير
ودع مقلة المساوىء وسنى
فوراء التراب قلب
له فى رحمة الله مأمل ليس يفنى
مأمل الخافق الذى ضمه الله إلى عدله
فاغمض عينا

والقصيدة منظومة على بحر الخفيف « فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن » ولا يغير من جوهر الأمر شيئاً أن كتبتها الشاعرة هكذا :

وسع الكون كله قلبه الخفا ق بالود والحنان الدفوق
ولقد كافأته آلهة الشعـ ـر على قلبه النبيل الرقيق

منح البائسين أثمن ما يمـ ـلكه : عبرة انفعال عميق
فحبته السماء أنبل ما تمـ ـنحه للأحياء : قلب صديق

* * *

آه يا عابر السبيل دع الشا عر فى مرقد الردى مطمئنا
لاتحاول كشف الستار عن الخبـ ـر ودع مقله المساوئ وسنى
فوراء التراب قلب له فى رحمة الله مأمل ليس يفنى
مأمل الخافق الذى ضمه الـ ـه إلى عدله فاغمض عينا

ولكنها ارتضت هذا التغيير الشكلى للبعد عن الطريقة القديمة فى نظم الشعر ، بعدا ظاهريا ليس غير .

ومن أمثلة ذلك أيضا معظم ما ورد فى ديوان أصدره أحد أصحاب الجديد باسم « طفولة نهد » ومما جاء فيه : من قصيدة بعنوان على الدرب :

زر مرة
ما أصبحك
وأبسط على
أجنحك
هيأت قلبى
فالتصق

تعرف أنت

مطرحك

ومن قصيدة بعنوان « الضفائر السود »

يا شعرها

على يدى

شلال ضوء أسود

ألمسه

سنابلا

سنابلا لم تحصد

لا تربطيه

واجعلى

على المساء مقعدى

من عمرنا

على مخدات الشذا

لم نرقد . .

ولا أعتقد أن هذا الشعر يتأثر أى تأثر لو كتب شاعرنا قصيدة هكذا :

زر مره ما أصبحك . وابسط على أجنحك

هيات قلبي فالتصق تعرف انت مطرحك

* * *

يا شعرها على يدى شلال ضوء أسود
ألمه سنابلا سنابلا لم تحصد
لاتربطيه واجعلى على المساء مقعدى
من عمرنا على مخدات الشذا لم نرقد

والذين يسلكون هذا المسلك لا يضيرون المنهج القديم فى شىء ، فهذا الشعر هو من المنهج القديم سواء كتب سطوراً أو كتب شطوراً . .

وبعض أصحاب الجديد يدعون إلى ترك القواعد فيه عامة ، شكلا وموضوعاً ومستندهم فى هذا أن الشعر وليد أحداث الحياة وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها فى ترتيب أحداثها ولا نماذج معينة للألوان التى تتلون بها أشياؤها وأحاسيسها .

وهؤلاء لا يعلمون أنه لا شىء فى الحياة إلا وهو يسير وفق نظام دقيق لا يخرج عنه قيد شعرة ولو نظر الواحد منهم إلى نفسه لوجد أن قلبه يدق وفق نظام خاص وأن أنفاسه تصعد وتهبط وفق نظام مرسوم ، وأن طعامه وشرابه وهضمه وكلامه وخطواته كل ذلك يسير وفق نظام لا يمكن الخروج عليه

إلا بالخروج من الحيـاة ، وحتى الخروج من الحياة نفسها يسير وفق نظام دقيق .

وإذا كان الأمر كذلك وهو كذلك -لا محالة وكان الشعر صدى للحياة فإن الشعر يجب أن يكون ذا نظام دقيق على مثال الحياة التي هو صداها .

وعلى هذا فإن النظام أمر لازم لا محيص عنه فى الشعر . وبذلك تبطل حجة من قال بهدم النظام واتباع الفوضى .

ومن أصحاب الجديد من نادى بالخروج على قواعد اللغة ومقاييسها إذا لزم الأمر ، يقول بعضهم « قد يخرق الشاعر بإحساسه المرهف وسمعه اللغوى الدقيق قاعدة من قواعد اللغة مدفوعا بحسه الفنى ، فلا يسىء إلى اللغة ، بل يشدها إلى الأمام .

وهذا منطق غريب لأن خرق اللغة وإهدار قواعدها وأصولها واللغة قواعد وأصول ، لا يشدها إلى الأمام بل يشدها — وبسرعة وشدة — إلى الخلف ، إلى الوراء وإذا فتحنا الباب على مصراعيه للشعراء ليخترقوا قواعد اللغة كلما حلا لهم ذلك ، رأينا بعد حين أن لغتنا قد انتهت إلى اللاقاعدية ، وصعب على الناس فهمها ومعرفة أسرار كلامها . بل صعب على الناس

أن يكتبوا بها كلاما مفهوما يمكن أن يكون تراثا يبقى للأجيال بعد الأجيال .

القافية :

ولقد يكون من اللازم أن نخص القافية هنا بحديث من حيث كونها عنصراً هاما من العناصر التى ثار حولها الجدل بين القديم والجديد ولقد رأينا فيما سبق أن أصحاب مدرسة الديوان نظموا الشعر مقفى كامل التقفية ونظموه على مثال الأندلسيات من المثانى والمثالث والمربعات ونحوها ، وحاول أحدهم وهو عبد الرحمن شكرى فى فترة من فترات حياته أن يطرح القافية جانبا ، فنظم الشعر مرسلا ، اقتداء ببعض العرب فيما صنعوا من قديم ، على نحو ما فصلناه عند الكلام عن علم القافية ، فيما مضى من هذا الكتيب . ثم عاد شكرى إلى قواعده كما كان فأعاد القافية إلى موضعها من شعره ، والظاهر أنها لم تكن غير تجربة رأى هؤلاء الديوانيون أنها لم تنجح فتركوا هذا السبيل .

أما أصحاب الجديد فهم يعلنون ثورتهم على القافية فى إصرار وعناد ، ويؤكدون أن ضررها على الشعر كبير ، فهى قيد يتقيد به الشاعر ، وقد يلجئه وجودها إلى مالا يجب من المعانى

والأفكار، علاوة على أن تكرارها جالب — فيما يقولون — للملل والسآمة .

وآخرون يقولون إن وجود القافية يحدد حجم القصيدة العربية لأن وحدة القافية تجعل الشاعر يلتزم بكلمات تنتهي بالحرف المطلوب (الروى) ولابد أن تنتهي ذخيرة الشاعر من هذه الكلمات فلا يلبث بعد عدد من الأبيات أن يأتي بالكلمات القلقة في سبيل استكمال قافيته ، وأغرب ما وصفت به القافية من هؤلاء أنها « حجر تلقمه القافية لكل بيت » .

ويهاجمها بعضهم قائلا « إنها المأساة . . إنها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر قف حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره إلى بدء الشوط من جديد » .

أما الذين قالوا بأن القافية قيد ، فإنهم لم يستطيعوا أن يفرقوا بين القيد والقاعدة ولا يمكن أن تقوم حتى ألعاب التسلية من غير قواعد تنظمها حتى تأخذ معنى يعرف به المخطىء فيها من المصيب.

والقافية على هذا الأساس كدقة الرجل في الموسيقى لازمة لضبط الإيقاع ، لازمة لإيقاظ حس السامع وتنبيهه لانتظار إيقاع جديد ، فكيف يجىء الملل ، وهذه حال القافية ؟ .

والذين يقولون بضعف نفس الشاعر بعد عدد قليل أو كثير من الأبيات بسبب القافية ، يظلمون القافية ويظلمون أنفسهم لأن نظام الشعر العربي في هذا المقام جاء مرنا غاية المرونة ، فهناك المقصورة ذات الألف اللينة التي تجعل الشاعر لا تنفذ ذخيرته من الكلمات مهما طالت قصيدته ومن أمثلتها مقصورة ابن دريد ، ومقصورة أبي صفوان الأسدى ، وهي مشهورة وأولها :

نأت دار ليلى وشط المزار فعيناك ما تطعمان الكرى
ومر بفرقتها بارج فصدق ذاك غراب النوى
وأضحت ببغداد في منزل له شرفات دوين السما
وجيش ورابطة حوله غلاظ الرقاب كأسد الشرى

وقد صلحت المقصورة لنظم شتى أغراض القول ، على مر العصور ، ونظم على طرازها محدثون وقدامى ، وأتوا فيها ببدائع الكلام .

وهناك إمكان تكرار الكلمة الواحدة أكثر من مرة بعد سبعة أبيات وهو تكرار مباح لا يغض من شأن الشاعر ، ولا يضع من مكان قصيدته ، وهو تكرار آت في شعر الكثير من الشعراء فلم يعبهم به أحد .

هذا ولو أن القصيدة العربية فى غالب أمرها لا تطول حتى ترهق الشاعر بكلمات قافيتها ، فهى تكون فى المتوسط فى حوالى ثلاثين أو أربعين بيتاوما أحسب أن ثلاثين أو أربعين كلمة منتهية بحرف معين مما يرهق إنسانا يتصدى لنظم الشعر .

وهب أن القصيدة العربية طالت ، فما هو المدى الذى يتصور هؤلاء أن تبلغه ؟

فى الشعر الحديث قصيدة من روائعة ، بلغت قريباً من سبعمائة بيت سوى على قافية واحدة ، وهى لرجل لم يشتهر بالشعر ، هو المغفور له عبد العزيز فهمى «باشا» القاضى الفقيه الأديب — وقد بدأها بقوله :

يا حادى العمر أبعدت المدى فتى
تلقى عصاك وتعفينى من الكبد

تسع وسبعون ميلادية غبرت
قضيتها بشقاء الروح والجسد

إن سامنى الطبع إخلاداً إلى دعة
صالت على الأمانى صولة الأسد

ولا جدال فى أن طول القصيدة على هذا النحو أمر شاذ ونادر ولكنه دليل امكان وآية قدرة يظهر معها عجز العاجزين .

وفى هذا الباب نذكر قصيدة «من وحى الإسكندرية» لعادل الغضبان ، التى بلغت مائتى بيت على روى واحد ولم تتكرر فيها كلمة واحدة مرتين ، وهى كسابقتها آية قدرة ودليل امكان .

ثم إننا نجد فى القديم شعراء نظموا أشعارهم وقصائدهم الطوال على قواف تقل كلماتها فى اللغة بطبيعتها كالثاء والجيم ، وهذا ابن الرومى الشاعر العباسى المشهور ، ينظم مرثية لاحد العلويين على روى الجيم فتكاد تبلغ تسعين بيتاً لا تجد بينها بيتاً واحداً ذا قافية قلقة أو روى ناب فى موضعه وأولها :

أمامك فانظر أى نهجك تنتهج   طريقان شتى مستقيم وأعوج

وكذلك المتنبى والبحترى وأبو تمام والأخطل وجرير والفرزدق وغيرهم من الفحول .

ولا نستطيع إذا قرأنا قصائد هؤلاء الأفذاذ — وغيرهم — من مطولات ما قالوا إلا أن نقرر أن النسق الفكرى والخيالى كل منها يطرد ، اطراداً جميلا ، آخذا بمشاعر القارىء والسامع ، فلا يزاحم بيت بيتاً فى معناه أو صورته .

أفنقول — بعد هذا — إن ابن الرومى مثلا فى قصائده الطوال كان محدود الأفكار أو أن القافية حرمته بثقل قيدها

من تسجيل فكرة كانت تراوده ، وصرف نفسه عنها بسبب القافية ؟.

على أننا بعد ذلك لا نرى محلا للقول بغول القافية بعد أن رأينا شعراء مدرسة الديوان وغيرهم ينظمون القصيدة على عدة قواف تتغير مع كل مقطع فلا يكاد يكون للقافية أثر أى أثر فى الحد من حرية الشاعر ومن أمثلة ذلك ، بل إن أروع مثال هو قصيدة « ترجمة شيطان للعقاد وما دمنا نتحدث عن الشكل لا عن المضمون فلا معابة علينا إن نحن اجتزأنا من تلك القصيدة الرائعة بالأبيات الآتية ، لنصور تعدد القوافى قال العقاد :

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم   غسق الظلماء فى قاع سقر
ورمى الأرض به رمى الرجيم   عبرة فاسمع أعاجيب العبر

* * *

خلقة شاء لها الله الكنود   وأبى منها وفاء الشاكر
قدر السوء لها قبل الوجود   وتعالى من عليم قادر

* * *

قال كونى محنة للابرياء   فاطاعت يالها من فاجرة
ولو اسطاعت خلافا للقضاء   لاستحقت منه لعن الآخرة

* * *

سنة لله فاقفوا أثرها   عصبةالسواس وامضوا راشدين

علم الاقيـــال قدما سرها   فأقاموا دينـــه فى العـالمين

* * *

سنة الله ومـــا أوسعها   رحمـــة منه بجبارى الأمم
ويحهم لو لم يكن أبدعها   كيف يدرون بأسرار النقم

* * *

فله الحمـــد على ما فقهوا   من دهاء الملك والكيد الحذر
فاذا راموا نكالا شبهوا   من أرادوه بشيطان قذر

* * *

قال كونى مخبـــة للابرياء   واخسأى أيتها النفس العقيم
أيها الشيطان أضلل من تشاء   سوف تأويك وتأيه الجحيم

* * *

فهوى الشيطان صفر الراحتين   خاوى الزاد ويائيس السفر
أين يمضى؟ أين أفق الأرض أين   فرحاب الكون ملاى بالأكر

* * *

بيد أن الشر ما زال أريباً   وسبيل الغى ممجود الجنـاب
لن تراه حيث تلقاه غريبا   آبد الدهر ولا تزر الصحاب

* * *

هبط الشيطان فى وادى القرود   أو هم الزنج كما قد خلقوا
أمة من صنعة الخلاق سود   أخطأوا الصبغة أو قد حرقوا

* * *

أرضهم أنجب من أبنائها وحصاد الزرع فيها دائم
لا ينام الظل فى أرجائها وهم ظل عليها قائم

* * *

والقصيدة تبلغ مائتين وعشرين بيتا من المثانى وقد التزم الشاعر التقفية فى الصدرين وفى العجزين من كل مقطوعة واستطاع الاتجاه القصصى الواضح فى القصيدة أن يجب الحاجة إلى التقفية العامة .

وأيسر من ذلك كله نظام القافية فى الموشحات التى تجيء حرة كل الحرية وما أنكر أحد على أصحاب الموشحات ما صنعوا ومن ثم فان القافية متعددة على نظام المقطوعات أو متعددة على أسلوب الموشحات ليست عقبة فى طريق الشاعر ولا ينبغى لها أن تكون كذلك .

ومن أمثلة الموشحات ، هذا الموشح اللطيف للسان الدين ابن الخطيب وهو من مشاهير الموشحات .

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلما فى الكرى أو خلة المختلس

* * *

إذ يقود الدهر أشتات المنى تنقل الخطو على ما يرسم

زمراً بين فرادى وثنى ... مثلما يدعو الوفود الموسم
والحيا قد جلل الروض سنى ... فثغور الزهر منه تبسم

* * *

وروى النعمان عن ماء السما ... كيف يروى مالك عن أنس
فكساه الحسن ثوبا معلماً ... يزدهى منه بأبهى ملبس

* * *

فى ليال كتمت سر الهوى ... بالدجى لولا شموس الغرر
مال نجم الكأس فيها وهوى ... مستقيم السير سعد الأثر
وطر ما فيه من عيب سوى ... أنه مر كلمح البصر

* * *

حين لذ الأنس شيئاً أو كما ... هجم الصبح هجوم الحرس
غارت الشهب بنا أو ربما ... أثرت فينا عيون النرجس

ومن صور المرشحات ما نظم الأعمى التطيلى فقال .

ضاحك عن جمان ... سافر عن بدر
ضاق عنه الزمان ... وحواه صدرى

* * *

آه مما أجد ... شفنى ما أجد
قام بى وقعد ... باطش متئد
كلما قلت قد ... قال لى أين قد

* * *

وانثنى غصن بان ذا مهز نضر
عابثته يدان للصبا والقطر

* * *

هل اليك سبيل أو إلى أن أيأساً
ذبت إلا قليل عبرة أوَ نفساً
ما عسى أن أقول ساء ظنى بعسى

ومن نماذجها قول الرويني .

كحل الدجى يجرى
من مقلة الفجر
على الصباح
ومعصم النهـــر
فى حلل خضر
من البطاح

ومنها .

كيف السبيل إلى صبرى وفى المعالم
أشجان
والركب وسط الفلا بالخرد النواعم
قد بانوا

وقد كثرت أنواع الموشحات فى الأندلس واختلفت أوزانها حتى قيل « من لم يعرف مائة وزن فلا علم له بالموشح » .

ومن الممكن أن تقال الموشحات على أكثر من مائة شكل موسيقى وأن يقال فيها كل أغراض الشاعر ، فلا تقتصر على شعر الغناء والتلحين كما قد يتبادر إلى الذهن ، والأندلسيون أنفسهم استعملوا الموشحات فى جميع الأغراض التى يقال فيها الشعر بالأوزان العادية كالتهنئة ، والمدح ، والزهد والتصوف وغير ذلك من الأغراض .

ولا نحب أن نختتم الحديث عن القافية قبل أن نذكر تيسيراً آخر أقره نظام الشعر العربى فيما يتعلق بالقافية ، فقد أقر تغير القافية بين كل بيت وما يليه وفق ما يريد الشاعر ومن أمثلتها قول الشاعر المرحوم محمد الاسمر :

وجلسة عند صديق «الماحى» عامرة بالجد والمزاح
اضفى عليها لطف من دعانا لطائفا تبيانها أعيانا
من طيب المسموع والمأكول وشيق المقول والمنقول
ما أشبه المقول باللسان فى الحسن بالمنقول فى الصوانى

ونستطيع بعد ذلك كله أن نقول : إن القافية التى يزعمون أنها عقبة فى سبيل الشعر المسرحى ، قد اتضحت على حقيقتها

حين أعلنت أنها تتنازل كثيرا عن التزامها فى المقطوعات وفى التواشيح بل وفى الشعر العادى نفسه كالذى ضربناه مثلا عند الحديث عن الاكفاء والاجازة وقد تحدث عنهما العقاد فى مقدمة ديوان شكرى .

ونحب قبل أن ننتهى من الحديث عن القافية أن نلفت النظر إلى أن أصحاب الجديد يعلنون فى اصرار — كما قلنا — انكارهم للقافية ثم تقرأ أشعارهم فتجدهم يقفون ويلتزمون ، وهم لا يشعرون أو وهم يشعرون ولكنهم مع ذلك يشكرون .

ونجد القافية فى أشعارهم كلزوم مالا يلزم ، تجىء أكثر من اللازم وكأنها ما كان يسميه القدماء بالقوافى الداخلية فى مثل قول أبى تمام :

تدبير معتصم ، لله منتقم فى الله مرتغب لله مرتقب

أو قول ابن الرومى :

قنواء فى ذلف ، لقاء فى هيف حوراء فى وطف عجراء فى قبب

ومن أمثلة ذلك ما يقوله الشاعر السودانى محمد فضل بكاب :

فى قريتى . . . هناك

خلفت ذكريات

ساذجة كنشأة الحياة

باهتة كومض الأمنيات
مريره كاليتم .. سودالقسمات
أو ما يقوله الشاعر الكويتى ناجى علوش :
مدينتى
مدينة الضياع
مدينة الجياع
تلك التى لم تبصر الربيع منذ ألف عام
ولم تر الضياء
جميع أهلها ظماء
حتى الذين يرضعون والذين ماتزال
عيونهم مغلقة تضج بالسؤال
أو كقصيدة الشاعر عبد الباسط الصوفى من حمص
التى يقول فيها :
بالرعب والويسكى وظل الموت ينتفض الرجال
وتدق أجراس الصلاة
وتغص حانات الرعاة
هذا الذى نبذته وديان وآوته جبال
ماذا يريد وتلتوى شفة ويرتجف السؤال

ماذا يريد ؟ جواده قيثاره لا يعرفان
جونى — نداء مبهم
جونى الجريمة والدم

وتستطيع أن تتأكد من مقولاتهم هذه ، أنهم ينكرون القافية كلاما ولكنهم يخضعون لها فعلا .

الأوزان والتفعيلات :

ثم يجىء حديث الأوزان والتفعيلات ، فمعظم أصحاب الجديد ينظم على تفاعيل الخليل بعينها ، وبعضهم يهدرها ، ظانا أن هناك من موسيقية الألفاظ ورناتها وموسيقية المعانى ورقتها ما يكفيه .

ولا جدال فى أن الألفاظ العربية نفسها مخلوقة على أنماط موسيقية فلغتنا لغة موسيقية بطبيعتها ، ومن ثم فهى لغة شاعرة تنهض التشكيلات الموسيقية لألفاظها المختلفة فتكون قوام هذه الشاعرية وتجتمع الألفاظ بعضها إلى بعض فتكون أشبه شىء بالسمفونية الجميلة ولعل ذلك مما جعل أشعارنا أغنى أشعار فى الدنيا بالموسيقية ، وجعلها أكثر من غيرها قبولا للترنيم والترديد والتلحين .

ومن أجل هذا كانت الألفاظ نفسها كيانا موسيقيا .

والخلاف بين معظم أصحاب الجديد ، ومن سبقهم ليس هو في سبك الكلام على تفاعيل ، فهم يقولون بالتفاعيل أو معظمهم ولكنهم يرتبونها ترتيبا خاصا ، وهذا الترتيب الخاص هو فى عدد التفاعيل فى كل سطر ، لأنهم يكتبون أشعارهم — كما قلنا — سطوراً ولا يكتبونها شطورا . فنظام الشطور — كما تقول إحداهن بصراحة — يقذى عينها ويجلب لها الصداع والدوار .

وهذا الترتيب الخاص يكرر التفعيلة بغير نظام عددى فى كل سطر ، فهم يعطون أنفسهم الحق فى أن يضعوا من التفعيلات فى كل سطر أى عدد يشاءون ، دون ترتيب معين وتكون النتيجة المحتومة لذلك ، أن يجىء الوزن الشعرى مضطربا ، وتنتظر الأذن منه مالا يجىء ويجىء منه مالا تنتظر .

وتوضيحا لرأيهم هذا نقول : لنفرض أن التفعيلة التى ستكرر هى فاعلاتن ، فإن الشاعر الجديد قد يضعها هكذا

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن . . . . . الخ

ومن أمثلته قول فتحى سعيد : من قصيدة له بعنوان « مجذوب » من « وحى الليلة الكبيرة مع مجاذيب السيد البدوى » والتفعيلة هنا هى « متفاعلن »

فى ذلك المقهى المرصع بالمناضد والأرائك والبشر
عبق الدخان الأزرق
ما بين مجذوب ومنجذب وآخر صامت لا ينطق
ملكته اوهام الحذر .
فبدا لنا مثل الصنم
وتلفت المجذوب منتفض العروق
وبمحجريه الغائرين تجمعت شتى الصور
فى نظرة عمياء يملؤها البكم
وعليه اسمال ثقال

وإطلاق يد الشاعر الجديد على هذا النحو ، يدعوه إلى التخليط وإلى تضييع الترتيب الموسيقى اللازم الذى به يتم اتساق البيت الشعرى وبالبيوت يتم اتساق القصيدة كلها ، ولو أنه نظم قصيدته على حسب ترتيب مشاعره فيها مقاطع مقاطع ، ورتب كل مقطع منها الترتيب الذى يرتضيه لنفسه ، مهما كان

نوع هذا الترتيب ، ثم جاء فى المقطع الثانى فالتزم ذلك الترتيب الذى اختاره هو لنفسه اختياراً حرا ، دون تدخل من الخليل ابن أحمد ، لو أنه فعل ذلك لأوجد لقصيدته كيانا موسيقيا مقبولا ونستطيع أن نحيل القارىء هنا إلى قصيدة ابراهيم عبد القادر المازنى التى رويناها فيما سلف من صفحات الكتيب .

على أن بعض أصحاب الجديد قد قالوا بالتفعيلات المختلفة أى أن القصيدة عندهم لا تبنى على تفعيلة واحدة ، ولا على تفعيلتين تتكرران ، ولكنها تبنى على أى عدد يشاءون من التفعيلات التى تجىء كلما أرادوا ، فلا ضابط ولا رابط فتجىء قصيدتهم على البناء الآتى مثلا :

فعولن

مستفعلن فاعلاتن

مفاعلتن فاعلتن

فاعلاتن

وهذا خلط ونشاز لا ترتاح إليه أذن ولا يرضى به ذوق .

وفى رأى الذين قالوا باختلاف عدد التفاعيل فى كل سطر موسيقى أن ذلك قد فتح الباب أمام الشعر المسرحى والديالوج والشعر القصصى ولا رد على هذا أبلغ من رد الواقع المشاهد

الملموس ، فقد نظم الشعر المسرحي على طريقة الخليل ، وبدأ ضعيفاً عند بعض بني البستاني واليازجي في الشام ثم نما ورسا أصله عند شوقي في مسرحيات مصرع كيلوباترة ومجنون ليلى وعلى بك الكبير وقمبيز ، ثم استكمل كيانه المسرحي الصحيح علاوة على حلاوة النظم وبلاغة القصيد عند عزيز أباظة في مسرحياته الشعرية قيس ولبنى ، والعباسة والناصر ، وغروب الأندلس ، وكان طبيعياً أن تتغير الأوزان والقوافي على حسب المشاهد والمواقف والشخصيات ويبقى الكيان الموسيقى للكلام ملحوظاً متأثراً به رغم هذا التغيير في الوزن وفي القافية .

ويلحق بالمسرحية الشعرية الديالوج وهو ولاريب أقل حاجة إلى الطاقة الفنية من المسرحية الشعرية وقدوجد كثيراً في أشعارنا ولا حاجة إلى التمثيل له .

أما الشعر القصصي فقد امتلأت به دواوين شعرائنا المحدثين ووجد في الشعر العربي القديم بصورة تكاد تكون كاملة كبعض أشعار عمر بن أبي ربيعة ، وأبرز مثل لذلك قصيدته الطويلة القصصية التي يقول في مطلعها .

آمن آل نعم أنت غاد فمبكر غداة غدٍ أم رائح فمهجر

ونجمل رأينا في ما تقدم ان رأى اصحاب الجديد في هدم

كيان الوزن الشعرى والغاء القافية لتمكين الشعر من ولوج باب التمثيل والملحمة ، والديالوج ، كلام ليس له اساس صحيح لأن الشعر العربى بصورته الحالية وعلى النحو الذى قال به الشعراء فى القديم والحديث صالح لولوج هذه الأبواب بل إنه قد ولجها بالفعل .

الكلام فى المضمون :

أصحاب الجديد يجرون فى تيار من سبقهم من أصحاب مدرسة الديوان حين يتحدثون عن التجربة الملهمة ، وعن الذاتية فى التعبير ، وعن صحة الانفعال الذى ينقله التعبير ، فهم وسابقوهم سواء فى القول بأن الشعر ينبغى له الا يكون لهو لاه بالنظم ، أو تقليد مقلد فى الشعور والاحساس ، ومن ثم فان هؤلاء وهؤلاء ينفرون من شعر المدح وما يشبهه إذا كان صادراً من غير وجدان صحيح ، وكل شعر ليس له مستند من مشاعر قائله فهو مجرد نظم لا يستحق أن يشرف باسم الشعر .

وقد عرفنا أن أصحاب مدرسة الديوان قد انطلقوا يستكنهون أسرار النفس فى قصائدهم ويتحدثون عن الغيب وما وراء الطبيعة ويعدلون عن حديث البلبل — وهو طائر مهاجر إلى مصر

قليـل الإقامة فيهـا — إلى حديث الـكروان وهو طائر مصرى أصيل .

وعرفنا أن أصحاب الجديد قد سايروهم فى ذلك فتعمقوا فى مسارب النفس حتى أوشك حديثهم أن يكون الغازاً ، واطالوا الحديث عن آلام المجتمع والفرد .

وعلى ذلك فإن الشعر العربى على يد كل من الفئتين قد رفع عنه أوضار الماضى ونضا عنه قيود التقليد ، وأصبح يخرج من أفواه قائلية أصيلا مرتبطا بأنفسهم ارتباطاً وثيقاً .

غير ان الديوانيين قد مموا حركتهم تصحيحاً لمفهوم الشعر وتوضيحاً لمعناه وذلك بتحديد مهمة الشاعر فى الحيـاة ، ومن ثم تمكنوا من معرفة شخصية الشاعر الأصيل من ثنايا شعره كما فعل العقاد بابن الرومى على بن العباس .

ولـكن أصحاب الجديد قالوا : إنهم يضعون الشعر وضعاً جديداً فى شكله ومضونه ومن ثم فان القديم عندهم يباين ما يقولون ولا يرتبط به أدنى ارتباط .

ونريد هنا أن نتحدث عن المضمون فى نظر الجديد وأول ما يميزه فى نظرهم « إنما هو المنهج الرمزى فى التعبير ، أى تفضيل الصورة دائماً على التعبير المباشر ، والقصد إلى الايحاء

أكثر من القصد إلى الابانة والافصاح وفى هذا يفترق التعبير الرمزى افتراقا دقيقا عن التعبير الكلاسيكى الذى كان يكره الغموض والابهام » .

والرمزية معنى لا يرادف الصورة أو التصوير ، وإنما تقابل الوضوح والجلاء ويرادف الغموض والابهام ، ومن حق الشاعر أن يبهم وأن يلغز وأن يكنى كما يشاء ولكن ليس من حقه أن يقول مالا يفهم .

والصورة التى يقال : إن المضمون الجديد يمتاز بها يمتلىء بها شعر العرب ، منذ هلهل صاحبهم الشعر ، آيا رققه وسهل مناهجه للقائلين وهذا الحطيئة يبلغ القمة فى التصوير ، دقة وابداعا وتأثيرا فى قصيدته المشهورة التى يقول فى أولها :

وطاوى ثلاث عاصب البطن مرمل

ببيداء لم يعرف بها ساكن رسما

فقد رسم فيها صورة متلاحقة كشريط الخيالة لرجل عجوز جائع منذ مدة طويلة يقيم فى وسط صحراء ، أفرد فى شعب من شعاب الجبل زوجة عجوزاً ، أضناها الجوع وأطفالا صغاراً لم يعرفوا طعم اللحم أو البر ، جياعا كأمهم وأبيهم ، ثم يصور قدوم ضيف على هذه الأسرة الفقيرة الجائعة واحتفاءها به ،

ثم حديثا بين الأب وأحد الأبناء الذى تقدم يطلب أن يذبح ليأكله الضيف ، ثم التفكير فى ذلك ثم مرور قطيع من حمر الوحش ، ثم نشاط الأب إلى القنص وتركه القطيع يشرب أولا حتى لا يصطاد واحدة منه وهى عطشى ، ثم اطلاق السهم ووقوع الرمية ، ثم جرها إلى قومه وامتلاؤهم بشرا بها .

والناس جميعاً يعرفون أن ابن الرومى بنى شعره على الصورة واتخذها فى هجائه — على الخصوص — سبيلا إلى الاضحاك من المهجوين ، والنيل منهم ، وانظر مثلا إلى قوله :

يقتر عيسى على نفسه وليس بباق ولا خالد
ولو يستطيع لتقتيره تنفس من منخر واحد

أو قوله فى الأحدب :

قصرت أخادعه وطال قذاله فكأنه متربص أن يصفعا
وكأنما صفعوا قفاه مرة وأحس ثانية لها فتجمعا

ولست ارى أن الابهام شيء يستهدفه قائل من قول لأن الشعر وأصناف الفنون القولية عامة هدفها البيان واداء ما فى النفس من المعانى والعواطف والأفكار والانفعالات والأحاسيس. فإذا استهدفت الابهام والغموض فإنها تكون قد انحرفت

عن هدفها الأصيل واتجهت اتجاها يفقدها اخص مقوماتها وهو أداء ما فى النفس فى وضوح وابانة .

ويقول الدكتور محمد مندور « من المؤكد أن الرمزية السليمة لا يرجع ما فيها من ابهام إلى غموض فى الادراك أو فى الرؤية الشعرية وإنما يرجع إلى فلسفتها الشعرية التى ترى أن وظيفة الشعر هى الايحاء بحالات نفسية مركبة لا يسهل دائما تحليلها إلى عناصرها الأولية » .

والايحاء لا ينافر البيان قطعا ، والايحاء معنى يزيد من المعنى الأصلى للفقرة أو العبارة ولا ينقصه ، ولم يقل أحد لا فى الشرق ولا فى الغرب ان العبارة الموحية فى شعر او فى نثر تكون ذات معني ضيق ، أو مبهم ، أو غامض ، ودلالة اللفظ تجىء من معناه القاموسى وتجىء من تركيبه مع غيره وتجىء من تركيبه وبنائه الصرفى ويجىء الايحاء من ذلك كله ، فيتسع مدلول اللفظ فى نفس السامع ولا يضيق .

ولكن كتابا وشعراء آخرين من أصحاب الجديد يتحدثون عن رموز فى الشعر حديثا غير حديث الدكتور محمد مندور فهم يقولون : إن الألفاظ ترتبط فى النفس بمعان مختلفة قد لا يؤديها معناها القاموسى ، ومن ثم تتكامل برموز الألفاظ

صور جميلة ، فالطريق الطويل رامز إلى الملل فإذا ذكر شاعر طريقا طويلا فى شعره فأيقن أنه لا يعنى إلا الملل ، والغابَةُ ترتبط بمعنى الظلام ، وبعضهم يقول : إنها ترتبط بمعنى الضياع — أى ضياع لا ندرى ؟ —

وعلى هذا الأساس يضطر القارئ أن يتجه إلى دلالات للألفاظ لا تتحملها ليتفادى تضارب الرموز .

انظر إلى ما يقوله ناقد فاضل فى عرض أبيات شاعرة جديدة :

تقول الشاعرة عن قصيدة عنوانها « إلى نجمة الغروب »

هناك خلف غابة النجوم

وخلف استار الغيوم والظلام

تربع الإله

يقول الناقد الفاضل :

« والذى يستوقفنا هنا بصفة خاصة غابة النجوم ، فكلمة غابة هنا قد ابتعثت فى نفوسنا إزاء النجوم فى السماء فيضا من المعانى والمشاعر الغابة ترتبط فى نفوسنا بمعانى الظلام والوحشة ، وقد ترتبط كذلك بمعنى الضياع ، فنحن فى حياتنا لم نعرف الغابات الطبيعية ، ولم نتخذ منها — كما يصنع الأوربيون

مثلا — ملاذا من حرارة الجو أو مسرحا للعشاق وإلا لكان لها فى نفوسنا وقع آخر ، وإنما ترتبط مشاعرنا إزاء الغابة بقصص الطفولة الخرافية ، وما فيها من تهاويل وتصاوير . إن اختراق الغابة والخروج منها خروج إلى بر الأمان ، إلى النور ، وإلى الحياة ، فالغابة إذن فى هذا السياق الشعرى لابد أن تكون صورة للإحساس بالحجاب الكثيف والحائل الصفيق دون الشاعرة والحقيقة ، دون الشاعرة والنور وإن تكن هذه الغابة غابة من النجوم فالنجوم المتلألئة — رغم نورها الساطع — ليست إلا غابة موحشة رهيبة ، وهذا النور المنبعث منها ليس ، فى إحساس الشاعرة ، نورا على الإطلاق ، وإنما يكمن خلفها النور .

وهكذا استطاعت « غابة النجوم » فى بساطة عجيبة أن تولد فى نفوسنا هذه المعانى ، وربما ولدت غيرها فى نفوس الآخرين ، فإن ميزة الصورة الخصبة أن تشع فى كل اتجاه ، وأن تسمح لك باستكناه المزيد من المعانى كلما أوغلت معها بحسك ، إنها صورة معطاءة — هكذا كتبها الناقد بالتاء — تكشف لنا عن الجديد دائما » .

ومن السخرية بعقول الناس — مع احترامنا للسيد الناقد —

أن نقتنع بأن النجوم رغم تلألؤها وسطوعها ليست إلا غابة موحشة رهيبة ونورها لا يقع فى عين الشاعر نورا .

ويستطيع أن يجيء ناقد آخر فيزعم أن الغابة لم تذكر هنا « رمزا » للظلام وإنما وردت رمزا لما فيها من السباع والضباع والنمور والفيلة والدببة ، وسائر الحيوان المتوحش ، وتضاف إلى النجوم فتكون النجوم كأنما هى شر يتهدد الناس .

وهكذا تجد احالات المعانى جميعاً تفسيرات تؤكد أنها من عبقريات العباقرة وأنه لخطر عظيم على الشعر القديم والجديد معاً بل على العقل الإنسانى والتفكير .

وحديث انتقال الشعر من الوجدان الفردى أو الذاتى إلى الوجدان الجماعى ، حديث قال به أصحاب الجديد ، وهو حديث نحب أن نقف معه وقفة قصيرة .

إن الشاعر لا يمكن أبدا أن يقول شعرا إلا وهو مدفوع إلى القول اندفاعا تلقائيا ذاتيا ونحسب أنه مضى أو كاد ذلك العهد الذى كان يطلب فيه من الشاعر أن يقول فى كذا وكذا ، أو حتى أن يقول على بحر كذا وكذا ، فإن النفس الشاعرة — الشاعرة حقاً — اسمى من أن يكون صوتها اصداء ما يقوله غيرها ، وإذا كان ذلك صحيحاً — وهو صحيح لا ريب فيه —

فإن الشعر حينئذ يكون تعبيراً ذاتيا ، مصوراً لتجربة شعرية شخصية مرت بالشاعر واختمر بها شعوره فجاش خاطره بها شعراً .

صحيح أن الشاعر قد يعبر عن تجربة عاشها مع غيره ، أو كان لها فى نفوس الآخرين اصداء بعيدة أو قريبة — ولكنه يعبر عن حصته هو من هذه التجربة لا عن حصة الآخرين — وإذا ذاك تتجاوب بشعره آفاق النفوس الأخرى ، ولا يقال حينئذ إنه عبر فى قصيدته عن وجدان جماعى .

والشعر الوطنى والقومى والاجتماعى الذى قاله الشعراء فى جميع العصور والذى سيقولونه فى العصور المقبلة لا يخرج جيده عن هذه القاعدة وقد يحس الشاعر بآلام جماعة أو أفراحها ، فيقول فى ذلك شعرا ، ولكن شعره هذا يبقى تعبيراً عن إحساسه هو بآلام الجماعة أو أفراحها وعما يكون لذلك من الصدى فى أطواء نفسه الشاعرة .

إن الشاعر ليس خطيبا ولا هو واعظ وليس الشاعر لسان الجماعة ، ولكنه قد يكون صدى لما فى ضمائرها ، متأثراً منفعلا بذاته متلقياً الإحساس من أعماق قلبه .

ولذلك فنحن لا نؤمن بما يمكن أن يسمى الوجدان الجماعى

بالنسبة لايحاء الشاعر ، ولا يعني هذا — كما أوضحنا — أن الشاعر يجب أن يعتزل الجماعة بشعوره وعاطفته ، لا نعنى هذا على الإطلاق ، بل اننا نوجه نظر الشاعر إلى الجماعة ثم نسأله ما أثر هذا النظر إلى مشاكلها وآمالها وآلامها ، ونسمعه منه شعراً لا يخلو من التجربة الذاتية المستقلة وان كان يمتلىء بالاتجاه الجماعى القوى .

وعلى ذلك فإن التغنى بآمال الجماعة وآلامها فى صدق وجمال تعبير ورنم موسيقى متكامل ، يكافىء فى نظرنا ، التغنى بالآمال الخاصة للشاعر من ناحية القوام الشعرى والقيمة الفنية .

ويدخل هنا حديث « الأدب للادب » وحديث « الأدب للحياة » أو حديث « الأدب الهادف » وهى فى رأينا جعجعات من غير طحن ، وسبيل إلى إنشاء المعارك الأدبية ، فى غير حاجة ماسة اليها ، لأن الأديب الحق ، صاحب المرصد الدقيق فى قلبه وشعوره لايمكنه إلا أن يسمع ويرى مايدور حوله ، ولايمكنه كإنسان ، إلا أن يشارك فيه شعوراً وتجاوبا ، ومن ثم فان الإنعزالية لا وجود لها عند الأديب الحق ، الذى يمتلىء وجدانه بطاقات الفن وقدراته .

« والأدب للادب » معنى متصور فقط ولا قيامة له بالفعل

فى مجال الأدب الصحيح وإذا أنا وصفت النيل وغنيت به غناء فرديا شخصياً ، فلا شك فى أننى سأقول بعض ما جال بوجدانى عن النيل كانسان يعيش فى مجتمع يتأثر أفراده بالنيل تأثراً قليلا أو كثيراً .

وللأستاذ أحمد حسن الزيات مقال عظيم فى هذا الموضوع نشره فى مجلة الأزهر فى الجزء الثانى من السنة الرابعة والثلاثين الذى صدر فى يوليه ١٩٦٢ ، وعنوان المقال « الأدب رسالة يوجه ولا يوجه » ، يقول الزيات :

إلى الذين يريدون أن يخلقوا الأديب بالأمر . ليس الكاتب أو الشاعر الخليق بهذا الوصف إنساناً كسائر الناس تبين له الوجهة وتعين له الغاية وإنما هو إنسان أعلى ميزه الله بقوة الفكر وحدة العاطفة وسمو الخيال ، ليشارك فى عملية التقدم العام لركب الخليقة ، يدفعه بحوافزه العظمى إلى فوق ويرفعه بمثله العليا إلى فوق .

فهو من أصحاب الرسالات الفكرية الذين يشعرون قبل غيرهم بالنقص لقوة الحس فيهم ، ويفكرون أكثر من غيرهم فى الكمال لصفاء النفس منهم ويتخيلون دون غيرهم ما وراء الواقع لخصوبة الخيال لديهم .

وحكمهم فى تبليغ رسالات الله عن طريق الإلهام ، حكم الأنبياء الذين بلغوا رسالاته عن طريق الوحى .

إلى أن يقول .

فالأديب الموهوب زعيم بالفطرة توجهه نفسه الكبيرة بطبيعتها إلى أن يحرك فى شعبه الشعور بالنقص ويوقظ فى وعيه الطموح إلى الكمال بتلك الصرخات التى يرسلها فيه مؤلفة فى كتب أو منظومة فى قصائد ، أو مصورة فى مقالات أو محللة فى قصص أو ممثلة على مسرح .

يفعل ذلك من تلقاء نفسه لا عن تلقين ملقن ، ولا توجيه موجه وإلا فمن الذى وجه ديدوروومونتسيكو وروسو إلى التمهيد للثورة الفرنسية ؟ ومن الذى وجه تولستوى وجوركى وتورجنيف إلى التمهيد للثورة الروسية ؟ ومن الذى وجه الأفغانى ومحمد عبده والبارودى ونديم إلى التمهيد للثورة العرابية ؟ نقول للسادة القائلين بأن الأدب يجب أن يوجه إلى الحياة أوإلى الشعب وان يقصد به الاستقلال إلى اليمين أو اليسار قول من يعتقدون أن الأدب آلة لانفس وصنيعة لا طبع وعملية لا إلهام وفى هذا الاعتقاد نزول بالأدب إلى منزله الوسائل المادية للعيش ، يوجه إلى القصد الذى تريده الجماعة كما توجه المهارة أو النجارة إلى

الطراز الذى تقتضيه الحضارة وليس هذا من عمل الأدب أو الفن وإذا جاز للجيش أن يوجه القائد ، جاز للشعب أن يوجه الأديب ، ومن المحال أن يجوز ذلك لأن الشعب ينفعل بالأدب ولا يفعله ويتأثر به ولا يؤثر فيه » .

ولا نرى فى هذا المقام شيئا يمكن أن يضاف إلى كلام الاستاذ الزيات .

وفى سياق الحديث عن المضمون ، نتحدث عن اتجاه ألح أصحاب الجديد فى اثباته فهم يعدون من مظاهر الجديد « التخلص من الإستسلام والكآبة والتشاؤم والميل نحو الفرح والتفاؤل » .

وأحسب أن مثل هذا الكلام لا يتفق مع دعوة الصدق التى دعوا إليها مشاطرين أصحاب مدرسة الديوان ، أو مسايرين لهم ، أو مترسمين خطاهم عبر الطريق ، ذلك أن الشاعر المتشائم لظروفه أو لطبيعته لا يصلح فى نظر القائلين هذا المقال ، أن يكون شاعراً من أصحاب الجديد ، وفى كل لغات الدنيا شعراء متشائمون ، قضت الحياة عليهم ان يكونوا كذلك افنعتبرهم من المتخلفين الجامدين ، وبينهم عباقرة لا يجود الزمان بأمثالهم إلا كل بضعة مئات من السنين كابن الرومى والمعرى وهاردى ودى موسيه .

الحق أن هذا توجيه للشاعر ليقول فى اطار يرسمله ، ليجىء كلامه مطابقاً لهذا التوجيه وفى اطاره ، وتوجيه الشاعر افقاد لكيانه الفنى المستقل واضاعة لمزية الإستلهام الصحيح لواقع مشاعره وعواطفه وآرائه ، وهو من ثم تضييع للصورة الصحيحة التى تنتقل عن نفسه كانسان ، ولو أن الشعراء جميعا أخذوا بهذا التوجيه الجديد فى الشعر لما استطعنا آن نميز منهم نموذجا من نموذج ، ولما استطاع أن يختلف قالب منهم عن قالب ولأغنى قائل واحد منهم عن عشرات أومئات ، بل لأغنت قصيدة واحدة من أحدهم عن سائر إنتاجهم ، ولقلنا لأى منهم :

أحسن من تسعين بيتاً سدى جمعك اياهن فى بيت

وفى ثنايا الحديث عن المضمون فى الشعر يتحدث اصحاب الجديد عن العنصر القصصى ويتخذونه سمة من سمات الشعر الجديد ، ويقولون : إن المعنى القصصى يجعل القصيدة متماسكة قوية ذات وحدة عنصرية كأنها الكائن الحى له هيكل ووضع وملامح

أما أن معظم أشعارهم تجنح إلى الجانب القصصى فهذا حق لا ريب فيه اذ تأخذ القصيدة عندهم شكل القصة ، « وان لم تستكمل المقومات الفنية للقصة » ومن ثم يستقيم سياقها ، ويعرف لما القارىء أولا من آخر بخلاف القصيدة التقليدية — قبل

مدرسة الديوان — إذ كانت نثاراً من الأبيات تنطلق من قلب الشاعر أو من عقله كأنها همهمة الوجدان أو كأنها وشوشة التفكير .

ولكن قصصية القصيدة إذا نحن التزمناها يحرم كثيراً من الخواطر والأحاسيس أن تكون شعرا أو أن تجد لها سبيلا إلى الشعر ، وعلى ذلك فإن المعنى القصصى ضمان لتماسك القصيدة ولكن القصيدة — مع ذلك — يمكن أن تتماسك بغير هذه السبيل إذا تولتها موهبة شاعر قدير .

وفى الحديث عن المضمون يتحدثون عن « البعد عن الغنائية » وهو حديث غريب لأن الشعر فى تقسيم علماء الأدب الغربيين شعر ملحمى وشعر قصصى وشعر غنائى ، ولا يلزم من تسمية هذا الأخير بالغنائى أن يغنى . والغنائى غير الملحمى والقصصى وهو يختص بالتعبير عن حالات قائليه والإفصاح عن وجداناتهم الذاتية ، ولن نقول : إنه من هذه الناحية آصل أنواع الشعر وأشدها صلة بالفن الشعرى منذ نشأته ، ولكننا نقول إننا لانستطيع قط أن نحرم الشاعر التعبير عما يعتلج فى نفسه ويثور فى وجدانه من النوازع والميول والعواطف والأهواء .

ثم يتحدثون كذلك عن الموقف (الأيديولوجى) الذى

ينبغي أن يكون للشاعر ونحن — كما قلنا — لا نرى أن الشاعر بحاجة إلى من يريه موقفه ثم يقول له قف هنا ، ولا تقف هناك ، فإنه إذا احتاج إلى من يقوده إلى مواطن القول ومنازل الإلهام فقد حاسته الشاعرة وأصبح كآلة التليفون حين تنقطع عنها حرارة التلقى والإرسال . . مجرد قطعة من الحديد .

وأعجب ما نسمعه فى حديث المضمون حديث من شاعر جديد يدعو إلى أن يكون الشعر مجرد لهو وإزجاء فراغ يقول الشاعر :

« يجب ألا نطلب من الشعر أكثر من هذا ، ويتجنى على الشعر الذين يريدون منه أن يغل غلة ، وينتج ريعاً ، فهو زينة وتحفة باذخة فحسب ، كآنية الورد التى تستريح على منضدتى ، لست أرجو منها أكثر من صحبة الأناقة وصداقة العطر . . .

ثم يقول ولم يبعد عن قوله الأول إلا بضعة أسطر فى مقال واحد يضم القولين :

« ماذا نقول للشاعر هذا الرجل الذى يحمل بين رئتيه قلب الله ويضطرب على أصابعه الجحيم ، وكيف نعتذر لهذا الإنسان الإله الذى تداعب أشواقه النجوم وتفزع تنهداته الليل ، ويتكىء على مخدته الصباح كيف نعتذر له بعد أن نقول

له عن قصيدته التى حبكها من وهج شرايينه ونسجها من ريش أهدابه إنها كلام » .

والتناقض واضح فى قولتى الشاعر لأنه يسبغ على الشعر من الجدية وعمق القيمة فى كلمته الثانية ما نفاه عنه فى كلمته الأولى حين جعله مجرد تسلية ومتعة وإزجاء فراغ .

خلاصة :

وخلاصة القول: إن أصحاب الجديد لم يصححوا مفهوم الشعر فى نظر الناس كما فعل سابقوهم بل إنهم قد ابتدعوا مفهوماً جديدا له يقوم على تغيير كثير أو قليل فى الشكل وفى المضمون جميعا ، والذى يستطيع الناقد المنصف أن يتقبله من أعمالهم الأدبية هو الشعر المرسل الذى دعوا إليه مع من دعا إذا كان ذلك له ما يوجبه من قصة أو ملحمة أو نحوهما فإذا كان الشعر غنائياً وحجم القصيدة فيه محدود فإن القافية حينئذ تكون لازمة على صورة من صورها المتعددة التى أجازها أصحاب الرأى فى هذا المقام ويستطيع الناقد أن يتقبل من أعمالهم الأدبية ذلك الشعر الذى يقوم على تفاعيل مصبوبة فى نمط يبدو فيه التناسق واضحاً لتتم له الموسيقية التى بغيرها لا يجوز أن يدخل ديوان

الشعر ، أما تعدد التفاعيل واختلافها بين سطر وسطر بغير تناسق موسيقى فأمر غير مقبول لا لأن القدماء لم يقولوا به وإنما لأنه يجافى الذوق والسمع .

ونحسب أننا بذلك قد استعرضنا المذهبين وناقشناهما نقاشا يضيق عن أوسع منه المقام ولكى يستكمل البحث صورته رأينا أن نلحق به بعض النماذج من شعر أصحاب الجديد ومن شعر غيرهم علاوة على ما ذكر من قبل:

قال العقاد فى قصيدة له عنوانها شفاعة الغراب :

حيا الغراب الفجر بالنعيب تحيه التهليـــل والترحيب
وافتر نور الفجر كالمجيب فى غير ما لوم ولا تثريب
لهاتف ناداه من قريب

* * *

ما ذنب ذاك الناعب المسكين ألا يحيي النور باليقين
تحيـــة العصفور والشاهين ألا تدين كلها بدين
فماله يعذل كالرقيب

* * *

شفاعة الأنوار والأحبـــاب فى الأسود المهجور فى الخراب
ما الصيدح الهاتف بالعجاب أصدق حبا لك من غراب

فاعذره يا فجر على التشبيب

* * *

ويقول أحد الشعراء فى مقطوعه عنوانها « آخر خمس دقائق » :

إذا جاءنى عزريل قلت له اتئد
بربك امهلنى لخمس دقائق
سأشهد فيها الشمس فى جلوة الضحى
وأشهد فيها الروض نضر الشقائق
وابعث للنجم الذى غاب قبله
فمن خافق تسرى إلى ثغر خافق
واستنشق الأنسام زادا لرحلتى
ويا طيب ازواد النسيم لناشق
وأشهد رسما خطه كف واحد
واسمع لحنا صاغه قلب عاشق
فإن تبق من خمس الدقائق فسحة
لثمت نبات الأرض فى بعض ما بقى
وقلت لعزريل تقدم فلم تعد
بنا حاجة يوما بهذا الخلائق

ولست أرى في الموت ما يفزع الفتى

سوى أنه يأتي فجاءة ما حق

ويقول عزيز أباظة يصف أبهة عبد الرحمن الناصر وعظمته وهو يلقى السفراء بساحة قصره بقرطبة :

ذكرت يوم الوفود الضخم ساعية

للقصر ترفل في صافى ملاحفها

تءى فتمشى قلوب في صدائرها

فرابط الجأش فيها عدل واجفها

وحين أفضت إلى أستار سدته

وأوقفت حلقـــات في مواقفها

أهل في هالة من سروه ملك

من عيد شمس تدلى من غطارفها

نخيم الصمت إلا نبض أفئدة

يشد راعدها من عزم راجفها

وقيـــل للقوم ادوا من سفارتكم

إلى الخليفة وامضوا من شواغفها

فزف كل كبـير من عواهلهـا

وخف كل وقور من أساقفهـا

وقال صلاح عبد الصبور من قصيدته « طفل »

قولي : أمات ؟
جُسّيه ، جسي وجنتيه
هذا البريق
ما زال ومض منه يفرش مقلتيه

* * *

ثم احترق
ورأيت شيئاً من تراب القبر فوق الوجنتين
رباه فوق الصدر فوق الساعدين
والعازف المغلوب نام ومات في الصمت الكبير
نغم أخير

* * *

وسألت مات ؟ أجل سأبكيه سنبكيه معا
ووجمت لا الجفن اختلج
ووقفت ثم رجعت في عينيك شيء من وهج
كي تلمسيه
أو تغمضي عينيه ، أن تتألمين
هذا الصبي ابن الستين الداميات العاريات من الفرح
هو فرحتي لا تلمسيه
اسكنته صدري فنام

وقد قدم إلى الشاعر العمودى الديوانى الأصيل أحمد مخيمر قصيدة طويلة من الشعر الجديد عنوانها « القاهرة فى رمضان » ومنهـا :

فى ساعة الغروب
من أعلى مكان
فى القاهرة
نظرت حولى للأفق
حيث الشفق
يلقى ظلال نوره على التلال
على النخيل فى الحقول والضفاف
على الشراع والطيور الصادحة
السابحة
هناك فى الفضاء
مسرعة إلى الغصون
خائفة من ظلمة المساء
تهبط فى بطء على المدينة
حزينة
زاحفة بالصمت والسكينة

وقال فتحي سعيد فى قصيدة بعنوان « الفارس محبوب جميلة »

عيناها ليست شركا للعشاق
لم يسهد فيها الوجد ولم تتكحل بالأشواق
لم تزخر مثل عيون فتاتى بالأسرار
فالثورة تلمح فى العينين
تتوقد مثل هزيم النار
عيناك الحلوة يا حلوة
تتقحم جدران السجن تطل من الكوة
تحكى غنوة
أغنية كفاح وبطولة
والاسم جميلة
ما مر عليها الليل بعد الآن
ما كان لديها الوقت لتجلس للمرآة
كى تمسح سحر الوجه بشىء من مسحوق
معشوق جميلة ما أهدى لجميلة أدوات الزينة
فجميلة ليست تنفق وقتا فى الأحلام
تحلم بالفارس أن يأتيها ذات مساء
من خلف سماء

بل سارت فوق الشوق لتلقى فارسها الأكبر
لم تركب كى تلقاه بساط الريح
بل سارت فوق دماء . . . فوق جروح
فوق الصخر
فالفارس محبوب جميلة وطن حر
وغرام جميلة مشوب بكفاح مر



خاتمة

وبعد فبأى شىء يسمى الشعر الجديد جديداً ؟
وإذا كانت لأصحاب الجديد آراء فى شكل الشعر وفى مضمونه ، فما مدى توفيقهم فى تطبيقها ؟ . .

قالوا مثلا إن القافية قيد ، وقالوا — كما ذكرنا آنفا — إنها علامة حمراء تقول للشاعر قف فيقف مرغما ، وقالوا : إنها المأساة .. وإنها النكبة . . وإنها تؤدى إلى المحدودية فى الأفكار والمعانى . . وتعالوا نر كيف ينظرون إلى تلك القيود :

يقول صلاح عبد الصبور :

يا أملا تبسما
يازهرا تبرعما
يارشفة على ظما
يا طائراً مغرداً مرنماً
ما حط حتى حوما

* * *

قلبى فريد
يغور فيه جرحه المديد

لأنه يا حبي الوحيد

طفل عنيد

يقول هذا ، ويضع بدل القيد — إذ صح أن القافية قيد — قيوداً ثقالا . . . ويلتزم فى قافيته بما لا يلزم .

ثم يفعل نزار قبانى فعل صاحبه ، ويمتلىء ديوانه بالقوافى ، التزاما فيها بما لا يلزم ، وتكون النتيجة أن تكون أشعارهم فى هذه النقطة هدما لما بنوا من النظريات .

يستطيع الشاعران أن يقولا لنا هل حدت هذه القوافى الكثيرة من حريتهما فى تسجيل ما يريدان من المشاعر والعواطف والآراء ؟

هذا بالإضافة إلى قصائد كثيرة كسائر قصائد الشعراء فى تقفيتها واثبتاها فى ديوانيهما ومنها قصيدة الرحلة لصلاح عبد الصبور من ديوانه « الناس فى بلادى » .

الصبح يدرج فى طفولته والليل يحبو حبو منهزم

والبدر لملم فوق قريتنا أستار أوبته ولم ينم

وكذلك عيد الميلاد ، والوافد الجديد والاله الصغير وذكريات وحياتى وعود وغزلية ، ومنحدر الثلج ، والوعد الأخير .

وقالوا إن طول القصيدة العربية يلجىء الشاعر إلى التماس الـكلمات النابية لقوافية بعد نفاد الـكلمات الطيعة اللينة .

وقد حاولنا أن ندخل الاحصاء إلى هذه البحوث فالفينا أنها حجة شكلية يحتج بها أصحاب الجديد لأن جيلى عبدالرحمن مثلا لم يزد ما قرأناه له من القطع الشعرية عن خمسين بيتا للقطعة الواحدة ، كقصيدته الجواد والسيف المكسور ولأن أطول قصائد لصلاح عبد الصبور فى ديوانه « الناس فى بلادى » وهى أبى والملك لك لا تزيد عن ذلك — كـذلك الشأن لحجازى والقبانى وفتحى سعيد . . وهذا الحجم للقصيدة حجم عادى ولا يجوز ولا يمكن أن يكون مدعاة لاستجلاب كلمات نابية بعد نفاد الـكلمات الطبيعية اللينة .

وفيما سبق قد تناولنا عدم وضوح الرؤية الشعرية عندهم وابهام الفـكرة والصورة انبهاما عجيبا — اقرأ معى ما يقول أحدهم :

وجه حبيبى خيمة من نور
شعر حبيبى حقل حنطه
خد حبيبى فلقتا رمان
جيد حبيبى مقلع من الرخام

وتحاول أن تكون من وجه حبيبه وشعره وخده وجيده كائنا وصورا فلا تستطيع ولا يقدر الخيال ، مهما كانت قوته ، أن يمنحك لحبيبه — هذا الذى شاقه وتيمه صورة من صور المخلوقات على الإطلاق .

أنا لا أحاول هدم أحد بهذا الكلام ، إنما أحاول أن أضع مفهوما واضحا للشعر لا يلغى به تراث ولا تسقط به قيمة ولا ينفصل عن النفس الإنسانية التى هى منبعه منذ كانت ومنذ كان .

وأحاول أن أعبد الطريق ولو بعض التعبيد أمام الشداة لأن بعض الشعر الجديد يراعى الموسيقى ويبنى على أساسها وقواعدها وكثير منه يحسب أن الأمر مجرد تحلل من القيود ومجرد إنطلاق ليس له هدف وليس وراءه غاية .

خذ مثلا كامل الشناوى كشاعر من أصحاب الجديد فى أبريت جميلة لقد قال شعراً له قاعدة وله كيان وكذلك عبد الرحمن الشرقاوى وأحمد مخيمر وكان توفيقهم فى تجديدهم سببا لأن يلج الباب من لم يفهم أصول هذا التجديد .

إننى أحاول تحديد بعض القواعد الأصلية التى لا يقوم بغيرها شعر ولئن بلغت من ذلك بعض ما أريد فقد ظفرت نفسى بجزائها . . والله الموفق .

المكتبة الثقافية
تحقق اشتراكية الثقافة

صدر منها

١	— الثقافة العربية اسبق من ثقافة اليونان والعبريين	للأستاذ عباس محمود العقاد
٢	— الاشتراكية والشيوعية ...	للاستاذ على ادهم
٣	— الظاهر بيبرس في القصص الشعبي	للدكتور عبد الحميد يونس
٤	— قصة التطور	للدكتور انور عبد العليم
٥	— طب وسحر	للدكتور بول غليونجي
٦	— فجر القصة	للاستاذ يحيى حقى
٧	— الشرق الفنان	للدكتور زكى نجيب محمود
٨	— رمضان	للاستاذ حسن عبد الوهاب
٩	— اعلام الصحابة	للأستاذ محمد خالد
١٠	— الشرق والإسلام	للاستاذ عبد الرحمن صدقى
١١	— المريخ	للدكتور جمال الدين الفندى والدكتور محمود خيرى
١٢	— فن الشعر	للدكتور محمد مندور
١٣	— الاقتصاد السياسى...	للاستاذ احمد محمد عبد الخالق
١٤	— الصحافة المصرية	للدكتور عبد اللطيف حمزة
١٥	— التخطيط القومى	للدكتور ابراهيم حلمى عبد الرحمن

١٦ — أمجادنا فلسفة خلقية ... ... للدكتور ثروت عكاشة
١٧ — اشتراكية بلدنا ... ... للاستاذ عبدالمنعم الصاوى
١٨ — طريق الغد ... ... للاستاذ حسن عباس زكى
١٩ — التشريع الإسلامى وأثره في الفقه الغربى } للدكتور محمد يوسف موسى
٢٠ — العبقرية فى الفن ... ... للدكتور مصطفى سويف
٢١ — قصة الأرض فى إقليم مصر ... للاستاذ محمد صبيح
٢٢ — قصة الذرة ... ... للدكتور إسماعيل بسيونى هزاع
٢٣ — صلاح الدين الأيوبى بين شعراء عصره وكتابه } للدكتور احمد احمد بدوى
٢٤ — الحب الإلهى فى التصوف الإسلامى للدكتور محمد مصطفى حلمى
٢٥ — تاريخ الفلك عند العرب ... ... للدكتور إمام إبراهيم احمد
٢٦ — صراع البترول فى العالم العربى للدكتور احمد سويلم العمرى
٢٧ — القومية العربية ... ... للدكتور احمد فؤاد الأهوانى
٢٨ — القانون والحياة ... ... للدكتور عبدالفتاح عبدالباقى
٢٩ — قضية كينيا ... ... للدكتور عبد العزيز كامل
٣٠ — الثورة العرابية ... ... للدكتور احمد عبدالرحيم مصطفى
٣١ — فنون التصوير المعاصر ... ... للاستاذ محمد صدقى الجباخنجى
٣٢ — الرسول فى بيته ... ... للاستاذ عبدالوهاب حمودة
٣٣ — اعلام الصحابة (المجاهدون) ... للاستاذ محمد خالد
٣٤ — الفنون الشعبية ... ... للاستاذ رشدى صالح
٣٥ — إخناتون ... ... للدكتور عبد المنعم ابو بكر
٣٦ — الذرة فى خدمة الزراعة ... للدكتور محمود يوسف الشواربى

٣٧ — الفضاء الكونى ... ... للدكتور جمال الدين الفندى

٣٨ — طاغور شاعر الحب والسلام ... للدكتور شكرى محمد عياد

٣٩ — قضية الجلاء عن مصر ... ... للدكتور عبد العزيز رفاعى

٤٠ — الخضراوات وقيمتها الغذائية والطبية للدكتور عز الدين فراج

٤١ — العدالة الاجتماعية ... ... المستشار عبد الرحمن نصير

٤٢ — السينما والمجتمع ... ... الأستاذ محمد حلمى سليمان

٤٣ — العرب والحضارة الأوربية ... الأستاذ محمد مفيد الشوباشى

٤٤ — الأسرة فى المجتمع المصرى القديم للدكتور عبد العزيز صالح

٤٥ — صراع على ارض الميعاد ... ... للاستاذ محمد عطا

٤٦ — رواد الوعى الإنسانى ... ... للدكتور عثمان امين

٤٧ — من الذرة إلى الطاقة ... ... للدكتور جمال الدين نوح

٤٨ — اضواء على قاع البحر ... ... للدكتور انور عبد العليم

٤٩ — الأزياء الشعبية ... ... للأستاذ سعد الخادم

٥٠ — حركات التسلل ضد القومية العربية للدكتور إبراهيم احمد العدوى

٥١ — الفلك والحياة ... ... { للدكتور عبد الحميد سماحة والدكتور عدلى سلامة

٥٢ — نظرات فى ادبنا المعاصر... ... للدكتور زكى المحاسنى

٥٣ — النيل الخالد ... ... للدكتور محمد محمود الصياد

٥٤ — قصة التفسير .. .. للاستاذ احمد الشرباصى

٥٥ — القرآن وعلم النفس ... ... للاستاذ عبد الوهاب حمودة

٥٦ — جامع السلطان حسن وماحوله ... للأستاذ حسن عبد الوهاب

٥٧ — الأسرة فى المجتمع العربى بين الشريعة الإسلامية والقانون { للاستاذ محمد عبد الفتاح الشهاوى

١٠١ — أضواء على السير الشعبية ... للأستاذ فاروق خورشيد
١٠٢ — طبائع النحل ... ... للدكتور محمد رشاد الطوبى
١٠٣ — النقود العربية «ماضيها وحاضرها» للدكتور عبد الرحمن فهمى
١٠٤ — جوائز الأدب العالمية «مثل من جائزة نوبل» للأستاذ عباس محمود العقاد
١٠٥ — الغذاء فيه الداء وفيه الدواء ... للأستاذ حسن عبد السلام
١٠٦ — القصة العربية القديمة ... ... للأستاذ محمد مفيد الشوباشى
١٠٧ — القنبلة النافعة ... ... للدكتور محمد فتحى عبد الوهاب
١٠٨ — الأحجار الكريمة فى الفن والتاريخ للدكتور عبد الرحمن محمد
١٠٩ — الغلاف الهوائى ... ... للدكتور محمد جمال الدين الفندى
١١٠ — الأدب والحياة فى المجتمع المصرى المعاصر ... ... للدكتور ماهر حسن فهمى
١١١ — ألوان من الفن الشعبى ... ... للأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف
١١٢ — الفطريات والحياة ... ... للدكتور عبد المحسن صالح
١١٣ — السد العالى «التنمية الاقتصادية» للدكتور يوسف أبو الحجاج
١١٤ — الشعر بين الجمود والتطور ... للأستاذ العوضى الوكيل

الثمن قرشان

مطابع دار القلم بالقاهرة

المكتبة الثقافية

- أول مجموعة من نوعها تحقق اشتراكية الثقافة
- تيسر لكل قارئ أن يقيم في بيته مكتبة جامعة تحوى جميع ألوان المعرفة بأقلام أساتذة ومتخصصين وبقرشين لكل كتاب
- تصدر مرتين كل شهر في أوله وفي منتصفه

الكتاب القادم

التفرقة العنصرية

الدكتور أحمد سويلم العمري

١٥ أغسطس ١٩٦٤

دار القلم بالقاهرة

الثمن ٢ ص